Bogotá no tiene mar pero tiene Playa:

El vallenato y sus intérpretes costeños en Bogotá.

Ilustración: Misael Martínez Numa.

Bogotá no tiene mar pero tiene Playa:
el vallenato y sus intérpretes costeños en Bogotá.

Monografía de Grado
Programa de Sociología
Escuela de Ciencias Humanas
Universidad del Rosario

Presentado por:
Juan Guillermo Jaramillo Acuña

Directora:
Anne Gincel Collazos. Phd.

Semestre I, 2015

Bogotá, Colombia

Contenido:

Introducción……..……..…….. 5

Preguntas de investigación, hipótesis y justificación……..…….…..……6

Metodología……..……..…..…….11

1. Capítulo I. Del bambuco a la cumbia y el vallenato: el posicionamiento de la música costeña en Colombia …….16

1.1. El bambuco: primer paradigma de música nacional…...……...…….....……...18

1.2. El boom de la cumbia y demás manifestaciones musicales del Caribe colombiano: el ascenso de la cultura costeña en el panorama cultural del país……..…..…....……...21

1.3. La historia del vallenato…….…...…….……...28

1.3.1. El canon vallenato: la tradición inventada……..……....29

1.3.2. El festival de la leyenda vallenata: el proceso de consolidación comercial……36

1.3.3. Carlos Vives: expansión de límites y ruptura con el canon……38

1.4. Las encuestas: el posicionamiento del Caribe colombiano como cultura hegemónica de la identidad colombiana…….…….....40

2. Capítulo II. La migración de los músicos costeños a Bogotá…….……43

2.1 Antecedentes de las migraciones internas en Colombia……...44

2.1.1. Patrones de la migración interna en Bogotá.……..…….....,...…45

2.1.2. Flujos migratorios costeños con destino a Bogotá……..……..…..48

2.2. ¿Por qué los músicos costeños eligen Bogotá?.....51

2.3. Capital Social……...……....55

2.3.1 El capital social y las redes como elementos de atracción...…….…..56

2.3.2. Los vínculos fuertes. La familia como institución facilitadora del proceso migratorio…….....…59

2.3.3. El capital cultural…….…….…….62

2.3.4. Los vínculos ausentes en el proceso migratorio……...….66

3. Capítulo III. El trabajo en La Playa: parrandeando 2600 metros más cerca de las estrellas…….68

3.1. Economía étnica: teorías y perspectivas**.**.....69

3.1.1. Referencias básicas sobre La Playa……....……73

3.1.2. ¿La formación de un nicho étnico? La historia de los músicos costeños en La Playa……..…….....……..….75

3.2. Las lógicas del trabajo como músico vallenato en La Playa……...…….....80

3.2.1. El acceso al trabajo: la inserción a la agrupación vallenata y la adquisición de clientes……...…….....81

3.2.2. La funcionalidad de La Playa……..…86

3.2.3. Los roles musicales en la presentación en vivo……...87

3.2.4. Las tarjetas……...……....88

3.2.5. Las tarifas y las lógicas de remuneración……..…….…….....89

4. Conclusiones…….…..…..93

5. Bibliografía…….…….98

Introducción

Bogotá, Bogotá no tiene mar, Bogotá no tiene mar, pero tiene ciclovía, entonaba la cuña radial que en 1997 la Alcaldía Mayor de Bogotá lanzó para promocionar la ampliación y transformación de la malla vial de ciclorutas de la ciudad. El divertido jingle pretendía disimular una carencia geográfica con los beneficios que el programa de ciclovías prometía. Sin embargo, esta carencia geográfica no es impedimento para que un sector de la capital colombiana sea conocido como La Playa. Allí, la arena, el sol y las olas, son reemplazados por hombres con guayabera y sombrero vueltiao que con acordeón, caja y guacharaca en mano, esperan clientes que les digan dónde y cuándo comenzar la parranda.

La Playa es un sector de la localidad de Chapinero ubicado en la Avenida Caracas entre las calles 54 y 57. El lugar es conocido por ser el punto de concentración de la oferta de serenateros de la ciudad. Según la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte[1], en La Playa se encuentra la oferta de grupos populares musicales más grande del país: conjuntos vallenatos, grupos de mariachi, papayeras y tríos de cuerda. Los fines de semana se pueden encontrar en este lugar hasta más de 50 agrupaciones vallenatas que se dedican a trabajar como músicos a domicilio, la mayoría compuestas por músicos provenientes del Caribe colombiano.

La aparición de estas agrupaciones vallenatas costeñas en Bogotá coincide con el proceso de expansión comercial que el género musical vallenato comienza a experimentar hacia principios de la década de los noventa. Antes de este decenio, la influencia del vallenato en el interior del país es limitada: bienvenida en algunos sectores de población

[1] Secretaria Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, *Localidad de Chapinero: Ficha Básica,* (Bogotá: Secretaria de Cultura y Deporte, 2008).

inmigrante de origen rural[2], pero resistida por la clase media capitalina, la cual prefiere músicas extranjeras como la salsa o el rock argentino y español[3]. Esto cambia a partir de la aparición de artistas como el Binomio de Oro y Carlos Vives, quienes a través de sus éxitos musicales lideran el proceso de reconocimiento nacional e internacional del vallenato[4].

De esta manera, este ritmo nacido en el Caribe colombiano comienza a repercutir y a ingresar en las preferencias musicales de los habitantes de la ciudad de Bogotá, lo cual va a generar una serie de condiciones que van a incidir en la migración de los músicos costeños y en su inserción al trabajo musical en el sector de La Playa. En este punto radica el interés de esta investigación, el cual se centra en conocer los procesos migratorios de los intérpretes costeños de música vallenata y en establecer la relación que estos tienen con el proceso de reconocimiento del vallenato como música nacional.

A pesar de que estos conjuntos vallenatos hacen parte de un mercado de trabajo altamente visible en la sociedad capitalina, no es mucho lo que se sabe de ellos, ya que el número de investigaciones que tienen como objeto de estudio el sector de La Playa es muy reducido y generalmente se interesan en los grupos de mariachis. Del mismo modo, los estudios migratorios sobre poblaciones que se desplazan desde el Caribe colombiano hacia Bogotá han sido de corte cuantitativo, lo que genera que las características, diferencias y procesos de los distintos grupos que tienen esta ruta migratoria permanezcan fuera del análisis. Todo esto deja sin resolver una gran variedad de interrogantes con respecto a los procesos migratorios e inserción laboral de estos músicos costeños.

---

[2] Juan Contreras, "Carlos Vives and colombian vallenato music", en *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*, ed. Steven Loza (Los Ángeles: University of California, 2001), 337-345.
[3] Peter Wade, *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia* (Bogotá: Vicepresidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación - Plan Caribe, 2002).
[4] German Rey, "Las vetas de la cultura", en *Cuadernos de Nación: Culturas simultaneas. Lecturas de la Encuesta Nacional de Cultura 2002*, ed. Rafael Giraldo (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002), 18.

Preguntas de Investigación, Hipótesis y Justificación.

Teniendo en cuenta lo anterior, los esfuerzos de esta monografía se concentrarán en responder dos preguntas que permitirán entender los procesos migratorios de los músicos vallenatos originarios del Caribe colombiano en Bogotá. El primer interrogante cuestiona: ¿Cuál es la incidencia del proceso de consolidación del vallenato como música nacional en los procesos migratorios de los músicos costeños? La segunda pregunta, por su parte, indaga: ¿Cómo estos migrantes se insertaron a las lógicas de trabajo musical relacionadas con el sector de La Playa? Como hipótesis principal se sugiere lo siguiente: el proceso de reconocimiento del vallenato como música nacional genera una estructura de oportunidades económicas que motiva a los músicos costeños a migrar y les permite integrarse de manera exitosa al trabajo musical en La Playa. A lo que se agrega, que el capital cultural que este grupo detenta los ubica en una posición favorable para competir con sus colegas nativos.

Antes de proseguir, se debe aclarar qué es lo que se entiende cuando se habla de proceso migratorio. Concebir y vincular la migración con la noción de proceso, extiende los límites de análisis del acto migratorio hacia etapas anteriores y posteriores a su realización; es decir, permite abordar el fenómeno desde antes que ocurra el desplazamiento hasta fases ulteriores a la llegada del individuo o grupo a la sociedad receptora. De esta manera, el examen del investigador puede abarcar las distintas etapas que conforman el proceso: los factores que motivan la migración, las condiciones de salida y llegada, el proceso de adaptación a la nueva ciudad y el de inserción al mercado de trabajo.

Si bien existen estudios que intentan comprender las migraciones internas a partir de la noción de proceso, estos no han sido una constante en la manera de abordar el fenómeno social de la migración interna en Colombia. Por el contrario, el estudio de la migración

interna se ha enfocado en el reconocimiento de patrones migratorios desde los resultados censales y estadísticos, los cuales suelen ser utilizados para describir tanto los desequilibrios económicos y sociales entre ciudades y regiones, como el impacto que tienen en la conformación de áreas de expulsión y atracción demográfica. Sin embargo, desde este acercamiento no se distinguen las características y diferencias de los grupos que migran desde una misma región, como tampoco se identifica la manera en que los migrantes se insertan y establecen en la sociedad de destino.

Debido a estas carencias analíticas, este estudio pretende abordar los procesos migratorios de la población referenciada desde las teorías cualitativas pertenecientes al ámbito de las migraciones internacionales. Aunque no se suprime el aporte de las teorías de corte cuantitativo, el predominio en el empleo de teorías cualitativas se debe a que permiten ahondar y capturar información de lo cotidiano. Al apartar o por lo menos restarle importancia al dato cuantitativo, estas teorías dan preponderancia al análisis de las historias, testimonios, puntos de vistas y experiencias; lo cual propicia un acercamiento más próximo y revelador de las características y particularidades propias del grupo migrante.

Asimismo, el manejo de las teorías de las migraciones internacionales para el análisis de las migraciones internas hace parte de una serie de esfuerzos que procuran la integración de ambas dimensiones en un solo cuerpo de estudio[5]. Estos esfuerzos se justifican por los siguientes tres motivos: primero, porque la migración tanto interna como internacional responde a factores similares: desigualdades en el desarrollo, diferentes perspectivas de empleo, ingresos y condiciones de vida entre y dentro de los países[6]. Segundo, por una

[5] Russell King y Ronald Skeldon, "´Mind The Gap` Integrating approaches to internal and international migration", Journal of Ethnic and Migration Studies 36, no. 10, (2010): 1619-1646.
[6] Aderanti Adepoju, "Linkages between internal and international migration: the African situation", International Social Science Journal 50, no.157, (1998): 387-395.

cuestión de números y escalas: las dimensiones de la migración interna son más amplias que las de la migración internacional; para el 2008 existían 200 millones de migrantes internacionales en el mundo[7], cifra que se ve excedida si solo se cuentan los más de 260 millones de migrantes internos que tiene China en la actualidad[8].

Tercero y último, por falta de definiciones precisas que distingan ambas formas de migración. Criterios como la distancia no son significativos para definir los limites ente lo interno e internacional; se pueden encontrar reubicaciones internacionales de 10 km como las de Ginebra hacia Francia y también movimientos internos de 4.000 km como el de Nueva York a California. Por otra parte, la naturaleza de las fronteras internacionales pueden cambiar; con el Acuerdo de Schengen, la Unión Europea ha creado una zona sin fronteras en donde la movilidad es más parecida a la migración interna que a la migración internacional tradicional (sistema de pasaportes, visados y controles fronterizos). Y de igual modo, las fronteras pueden ser móviles por si mismas: pueden aparecer o desaparecer; el desmembramiento de la Unión Soviética y de Yugoslavia transformó a antiguos migrantes internos en migrantes internacionales.[9]

Dada esta naturaleza compleja y multifacética, los debates académicos sobre migración suelen resaltar la incapacidad de explicar la totalidad del fenómeno migratorio con base a una sola teoría, por lo que sugieren la realización del análisis desde la complementariedad de enfoques[10]. En este estudio se seguirá esta sugerencia. En consecuencia, se utilizarán un conjunto de perspectivas teóricas que servirán para distinguir

[7] IOM, *World Migration 2008*, (Geneva: International Organization for Migration, 2008).
[8] The Center for Child Rights and Corporate Social Responsibility (CCR-CSR), "They are also parents: A study of migrant workers with Left-behind Children in China", (Beijing: Embassy of Sweden in China, 2013).
[9] Russell King y Ronald Skeldon, "´Mind The Gap` Integrating approaches to internal and international migration", Journal of Ethnic and Migration Studies 36, no. 10, (2010): 1619-1646.
[10] Jorge Durand, "Origen es destino. Redes sociales, desarrollo histórico y escenarios contemporáneos", en *Migración México-Estados Unidos. Opciones de política*, Coord. Roberto Tuirán, (México: Universidad de Guadalajara, 2000).

las diferentes etapas del proceso migratorio, el cual será entendido y presentado como un proceso prolongado en el tiempo que se inicia antes de tomar la decisión de migrar y que involucra fases posteriores al establecimiento de la persona en la sociedad de llegada. Con el análisis amplio y profundo de los procesos migratorios, se intentará superar la escasez de información académica producida sobre el grupo objeto de estudio, así como también se buscará consolidar información para estudios posteriores.

Por otra parte, aunque esta investigación se enmarca en la temática migratoria, también interactúa con tópicos asociados a la historia musical del país y al trabajo étnico. Por un lado, la referencia a la historia musical de la nación, especialmente a la de la música vallenata, va a permitir observar las posibilidades que ofrece la música como herramienta de comprensión de la sociedad colombiana. Al generar cambios en los procesos sociales, la música puede modificar y transformar las subjetividades y estrategias de acción de los individuos; cuestiones que se analizarán para el fenómeno migratorio de los músicos vallenatos costeños. Por el otro lado, la utilización de teorías relacionadas con el trabajo étnico se debe a que este colectivo migrante ocupa más del 50% de la fuerza laboral del mercado de trabajo de músicos vallenatos a domicilio en Bogotá; elemento relevante a la hora de definir el concepto de economía étnica.

Por consiguiente, el énfasis de este estudio se concentra en visibilizar los procesos migratorios de la población de músicos costeños vinculados a la actividad musical del sector de La Playa en Bogotá y en establecer la relación que estos tienen con el proceso de reconocimiento del vallenato como música nacional. Para lograr esto, se revisará la historia de la música del Caribe colombiano y su proceso de encumbramiento en el panorama musical nacional durante el siglo XX. Asimismo, y consolidando un análisis que involucre

etapas anteriores y posteriores al movimiento migratorio de los músicos vallenatos a Bogotá, se busca conocer cómo reciben la información en sus lugares de origen; cuales son los factores que los motivan a migrar; qué tipo de factores facilitan el desplazamiento y la adaptación a la capital; cómo han sido los procesos de inserción y establecimiento en el sector de la Playa; y cómo se desarrollan las lógicas del trabajo como intérprete vallenato en este sector.

Tratando de seguir la continuidad misma del proceso que tuvieron los migrantes, esta investigación se compone de tres capítulos que a continuación serán reseñados brevemente. En el primer capítulo, se revisa la historia y evolución de la música del Caribe colombiano a lo largo del siglo XX para entender cómo el vallenato vino a ocupar un lugar de privilegio en Colombia. De esta manera, y con la ayuda de una serie de encuestas culturales que se realizaron en los últimos catorce años, se repasará el proceso por el cual la música del Caribe colombiano pasa de música relegada a símbolo del imaginario cultural del país.

En el segundo capítulo, se examinan las etapas iniciales del proceso migratorio de los intérpretes vallenatos costeños. En primer lugar, e intentando establecer algunos antecedentes, se revisan los patrones migratorios históricos que tienen como protagonista a la ciudad de Bogotá, haciendo un énfasis particular en los flujos migratorios que tienen como epicentro el Caribe colombiano. Seguidamente, se exploran los mecanismos de información, los factores que motivan a migrar, los elementos que facilitan el desplazamiento y la adaptación de estos migrantes. De esta manera, se procura complementar el análisis macro estructural aportado por los enfoques censales y estadísticos descriptivos, con un nivel de aproximación más micro centrada en el papel de las redes sociales, el capital social y el capital cultural.

Para terminar, en el tercer capítulo se exploran las etapas posteriores del proceso migratorio de estos músicos vallenatos. De este modo, se describe el proceso de inserción y establecimiento de este grupo migrante en el mercado de trabajo musical capitalino. Con este objetivo en la mira, se rastrea el contexto situacional en el que surge el vallenato como modalidad de trabajo en La Playa, para posteriormente, concluir el capítulo referenciando las lógicas y estrategias que bajo esta modalidad ocupacional se despliegan.

Metodología

Como muy bien se expuso, la pretensión de este estudio es visibilizar los procesos migratorios de las personas que conforman el grupo de músicos vallenatos costeños que viven y trabajan en el sector de La Playa en Bogotá. Para alcanzar este propósito, se realizó un trabajo de campo que se prolongó desde Febrero hasta Junio del 2014 y el cual está compuesto de los siguientes tres tipos de acercamiento: primero, de una serie de entrevistas a profundidad enfocadas en las historias de vida de los migrantes en relación al proceso migratorio y al trabajo como músicos a domicilio; segundo, de observaciones no participantes hechas de visitas periódicas a La Playa; y tercero, de observaciones participantes derivadas del acompañamiento a una de las agrupaciones vallenatas en el ejercicio de su actividad laboral. El empleo de cada una de estas técnicas de recolección de información será justificado en las siguientes líneas.

Aunque los investigadores de la Escuela de Chicago son pioneros en su utilización, las historias de vida como método cualitativo de acercamiento y profundización de los fenómenos migratorios han venido adquiriendo popularidad desde finales del siglo XX[11]. Esta reciente inclinación en su empleo se justifica por las siguientes tres razones: en primer

[11] Angeles Arjona y Juan Checa, "Las historias de vida como método de acercamiento a la realidad". Gazeta de Antropología 14, no. 10, (1998).

lugar, porque es una herramienta que permite la aproximación a cuestiones subjetivas de los entrevistados, tanto a sus experiencias, motivaciones, éxitos y fracasos, ya que saca a la luz la realidad vivencial del individuo y la manera en que este la interpreta[12].

En segundo lugar, las historias de vida no solo permiten al investigador conocer elementos subjetivos e individuales, sino también colectivos y estructurales. Cuando el informante revela aspectos de su cotidianidad, también desvela rasgos de la sociedad y colectividad de la que participa y representa. El objetivo del sociólogo, en este sentido, es alcanzar la colectividad a partir del individuo, describir lo macro a partir de lo micro y viceversa[13]. Por último, la ambición de esta técnica por comprender la totalidad y continuidad de la experiencia biográfica de los sujetos, brinda la posibilidad de encuadrar el fenómeno migratorio con la noción de proceso, la cual es central para los fines investigativos anteriormente referenciados.

Por su parte, la información recogida a partir de las observaciones no participantes, las cuales se efectuaron siguiendo su postulado de no intervención en la dinámica cotidiana del grupo, espacio o fenómeno estudiado, se realizaron por medio de visitas periódicas al sector de La Playa. Estas visitas sirvieron para examinar las relaciones cotidianas que tiene el trabajo de las agrupaciones vallenatas con este sector, particularmente aquellas correspondientes con las lógicas de inserción al trabajo, de las que se destacan algunos comportamientos y actitudes relacionadas con la competencia con otras agrupaciones no costeñas.

[12] Howard S. Becker, "Historias de vida en sociología", en *Las Historias de Vida en Ciencias Sociales: Teoría y Técnica,* trad. Jorge Balán, (Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1974).
[13] Eliane Veras, "Historia de Vida: ¿un método para las ciencias sociales?", Cinta de Moebío, Revista de Epistemología de Ciencias Sociales, no. 39, (2010): 142-152.

Contrario a las observaciones no participantes, las observaciones participantes serán entendidas como el método por el cual el investigador sistemática y simultáneamente observa la realidad mientras participa en ella, permitiéndole a este involucrarse en el contexto en que se produce la información y el conocimiento sobre los grupos y la cultura[14]. La información obtenida mediante ambos tipos de observación fue registrada en un diario de campo.

Cabe resaltar que las observaciones participantes que se realizaron a partir del acompañamiento al trabajo de una de estas agrupaciones, se hicieron en calidad de Ayombero[15]; modalidad de trabajo que utilizan estas personas para apoyar algún amigo o familiar no músico. El trabajo consiste en ayudar a cargar y desplazar el equipo de sonido (bafles, planta de bajo, soportes y cables) y los instrumentos (acordeones y bajo) a través de los diferentes lugares que se visitan en una misma noche. Asimismo, el trabajo requiere estar pendiente de la distribución entre los músicos de las bebidas que generalmente el cliente ofrece. Y comienza habitualmente entre las 7 y 8 de la noche, para luego terminar alrededor de las 5 o 6 de la mañana. Por cada día que se prestó este tipo de servicio, se recibieron 50.000 pesos colombianos.

Trabajar al lado de estos músicos permitió extender el análisis más allá del sector de La Playa, ya que dio la posibilidad de acompañarlos a cada uno de los lugares en los que prestan sus servicios. Igualmente, este tipo de acercamiento brindó la oportunidad de observar profundamente las características del desarrollo de sus trabajos y las relaciones económicas al interior de las agrupaciones, lo cual resulta pertinente para responder el

[14] Amir Marsvati, *Qualitative Research in Sociology: An introduction* (Gran Bretaña: SAGE Publications, 2004).
[15] El nombre proviene del "Ay ombe", expresión frecuentemente utilizada en el vallenato.

objetivo propuesto sobre cómo se desarrollan las lógicas de trabajo como intérprete musical vallenato.

La recolección de las historias de vida se hizo a partir de las entrevistas realizadas a 10 intérpretes de música vallenata del sector de La Playa nacidos en la región del Caribe continental colombiano, la cual está conformada por los departamentos de Atlántico, Bolívar, Cesar, Córdoba, La Guajira, Magdalena y Sucre. Aunque se puede divisar una mayor probabilidad de que estos músicos sean originarios del departamento del Cesar, la discriminación geográfica al interior de la Costa Caribe no es relevante para esta investigación, ya que los límites del objeto de estudio recaen en la actividad ocupacional (intérprete de música vallenata) y en el enclave económico musical (La Playa, Bogotá) en el que trabajan. Debido a esto último y a que el carácter de esta investigación es exploratorio, no se sesgaran los entrevistados por rango de edad.

Los 10 músicos que aportaron sus historias de vida fueron encontrados mediante el muestreo no probabilístico de bola de nieve. Este tipo de muestreo funciona como una cadena en la que el primer entrevistado sugiere al próximo, este al siguiente, y así sucesivamente. De esta manera, se iniciaron tres bolas de nieve a través de diferentes redes con el objetivo de ampliar la variabilidad de la muestra. La utilización de este tipo de método radica en la inexistencia de datos confiables relacionados con la migración de los músicos y el trabajo en La Playa. Por respeto y confidencialidad, se cambiaron los nombres de las personas que amablemente proporcionaron sus historias de vida para los fines investigativos de este estudio, como también los nombres de aquellas personas a las que hacen referencia.

Capitulo 1. Del bambuco a la cumbia y el vallenato: el posicionamiento de la música costeña en Colombia.

"Me contaron los abuelos que hace tiempo,
navegaba en el Cesar una Piragua,
que partía del Banco viejo puerto
a las playas de amor en Chimichagua".
José Barros.

Desde principios del siglo XXI, aparecen en Colombia una serie de encuestas y sondeos estadísticos financiados por entidades públicas y privadas que buscan captar las preferencias culturales y símbolos de identidad de los colombianos. Los resultados son contundentes: la cultura musical del país es costeña, del Caribe continental colombiano. Dentro de estas encuestas, géneros musicales costeños como la cumbia y el vallenato son estimados como símbolos de la identidad colombiana, siendo la música vallenata la más escuchada por la población del país[16], que la considera la manifestación cultural que los hace sentir más colombianos[17].

Sin embargo, la música de esta región no siempre fue objeto de reconocimiento y aplausos, por el contrario, su historia e inserción en el contexto musical de la nación está marcada por la marginalización, resistencia y rechazo que recibe desde los diferentes círculos musicales y culturales del interior del país durante gran parte del siglo XX, los cuales observan con fastidio cómo la música caribeña va desplazando los aires musicales andinos y se va convirtiendo poco a poco en la vertiente hegemónica de las diferentes músicas surgidas en Colombia.

[16] Departamento Nacional de Estadísticas (DANE), Encuesta de Consumo Cultural 2008.
[17] German Rey, "Las vetas de la cultura", en *Cuadernos de Nación: Culturas simultaneas. Lecturas de la Encuesta Nacional de Cultura 2002*, ed. Rafael Giraldo (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002), 18.

El ascenso y consolidación de la música del Caribe colombiano, especialmente el de la música vallenata, va a generar las condiciones apropiadas para el surgimiento y establecimiento de un enclave económico en el sector de La Playa en Bogotá alrededor del trabajo informal como músico vallenato. Sin embargo, para entender cómo se genera este mercado de trabajo informal, e igualmente cómo se produce la inserción laboral de intérpretes vallenatos costeños al mismo, primero se debe analizar cómo ocurren las transformaciones y desplazamientos de las preferencias e identidades musicales de los colombianos a lo largo del siglo XX, cuestión que solo es posible llevar a cabo a partir de una revisión histórica del contexto musical del país.

De esta manera, y siguiendo la línea cronológica planteada por Peter Wade[18], la historia y evolución de la música colombiana se puede comprender a partir de tres momentos: 1) la emergencia de un estilo de música nacional entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX relacionado con un repertorio musical andino; 2) el boom de los ritmos y estilos musicales tropicales del Caribe colombiano hacia mediados del siglo XX; y 3) la aparición de revivificaciones musicales modernas y nostálgicas de la tradición, que aquí serán entendidas como la modernización y ampliación sonora del vallenato. Esto último será explicado detalladamente más adelante.

Conocer como se desarrollan y se entrelazan estos tres grandes momentos de la música colombiana va a permitir: por un lado, entender como se da el proceso de encumbramiento cultural del Caribe colombiano, y específicamente del vallenato, en el folclor musical y cultural de la nación; por el otro, analizar la incidencia de este proceso

[18] Peter Wade, "Music, Blackness, and National Identity. Three Moments in Colombian History", Popular Music 17, no. 1, (1998): 1-19.

histórico en la conformación de un sector económico en Bogotá relacionado con la provisión del servicio a domicilio de música vallenata y en la inserción a este mercado de intérpretes de este género musical provenientes del Caribe colombiano. Estos últimos puntos serán desarrollados con mayor precisión en capítulos posteriores.

La estructura de este capítulo está compuesta de cuatro apartados. En los primeros tres, se van a desarrollar cada uno de los momentos expuestos anteriormente y que están asociados a la síntesis histórica que hace Wade de la música colombiana. En consecuencia, en el primer apartado se van a describir los sucesos que configuraron al repertorio de bambucos andinos como primer paradigma de música nacional de Colombia en los albores del siglo XX; después, se abordaran las circunstancias relacionadas con la aparición de ritmos musicales del Caribe colombiano como la cumbia y el porro, que a mediados de este mismo siglo XX van a desplazar a la música andina como paradigma de música nacional; para terminar esta parte, se van a exponer los elementos relacionados con la emergencia y encumbramiento de la música vallenata en el panorama musical colombiano.

En el cuarto y último apartado, se realizará un examen de las diferentes encuestas que posicionan a la Costa Caribe y al vallenato como cultura y manifestación musical hegemónica del país. Si bien tomar al pie de la letra los resultados arrojados por encuestas y sondeos estadísticos suele ser arriesgado y un poco ingenuo, en este caso brindan información cuantitativa pertinente para determinar hasta qué punto el vallenato se ha consolidado entre las preferencias musicales de los ciudadanos colombianos.

1.1. El bambuco: primer paradigma de música nacional en Colombia.

El bambuco es un fenómeno musical que aparece en Colombia a principios del siglo XIX. Ligado a la música militar y bandas de viento que acompañaron en las guerras a los

ejércitos republicanos, el bambuco surge en el gran Cauca y se dispersa rápidamente por toda la región central y sur del país. A pesar de ser considerada inicialmente como música de las clases sociales bajas y del campesinado, para la segunda mitad del siglo XIX el bambuco logra trascender las fronteras de clase y se populariza en los sectores sociales altos del interior del país.[19] José María Vergara, escritor y novelista colombiano, en su *Historia de la Literatura en Nueva Granada*, exhibe el carácter que tiene esta música en el panorama nacional hacia 1867, año en que fue publicado el libro:

> Su danza es enteramente original; su música es singular, y en fuerza de su mérito y de su poesía se ha convertido en danza nacional, no solo de las clases bajas sino aun de las clases altas, que no lo bailan en sus salones, pero la consideran suya. (…) Es de todas nuestras cosas lo único que encierra verdaderamente el alma y el aire de la patria. El granadino que oiga hablar español en Esmirna o en Jerusalén sentirá un vivo placer, pero se dirá: ¿esa voz es granadina, americana o española? Mas si oyese preludiar un bambuco, gritará, corriendo hacia el músico: es mi patria! El que eso toca, me conoce o yo lo conozco.[20]

Hacia principios del siglo XX, la música se integra a los discursos sobre identidad nacional en la mayoría de países de Latinoamérica[21]. En Colombia, estos discursos posicionan al bambuco como música nacional. Esto va a generar una serie de debates entre músicos, poetas, políticos y periodistas, que además de polemizar alrededor de si el origen étnico del bambuco es africano o europeo, estructuran dos posiciones en torno al carácter que debe seguir esta música como aire musical que representa a la nación: si debe evolucionar a partir de los mismos elementos populares en que surgieron, o en cambio, si debe seguir los modelos europeos de música culta.

Esta última postura está ligada a una imagen de nación moderna que las élites políticas y culturales colombianas pretendían ostentar mediante la asociación del bambuco

---

[19] Carlos Miñana Blasco, "Los caminos del bambuco en el siglo XIX", Revista A Contratiempo, no. 9, (1997): 7-12.
[20] José María Vergara, "Poesía popular-Carácter nacional- Conclusión", en *Musicología en Colombia: una introducción* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2001), 39-47. Tomado de Historia de la Literatura en Nueva Granada, Capitulo XVIII, (Bogotá: Echeverría Hermanos, 1867), 508-532.
[21] Peter Wade, "Music, Blackness, and National Identity. Three Moments in Colombian History", Popular Music 17, no. 1, (1998): 1-19.

a los valores musicales burgueses del siglo XIX, los cuales niegan la corporeidad y acentúan el disfrute de la música en la abstracción y trascendencia del mundo material[22]. Lo cierto es que el bambuco sigue los modelos de música erudita europea, esto se puede ver, por un lado, a través del tránsito que hace esta música desde los salones familiares de las clases populares andinas a las salas de concierto, en donde se adapta a los criterios musicales exigidos por este tipo de lugares[23], y por el otro, mediante la conversión de la vieja Academia de Música Nacional en un conservatorio, iniciativa liderada por Guillermo Uribe Holguín, miembro de la elite bogotana que después de su llegada de Paris abona el debate sobre música nacional a partir de una serie de ideas internacionalistas[24].

Por otra parte, la nacionalización del bambuco también se inscribe en el proceso de difusión internacional que las nacientes compañías disqueras norteamericanas realizan de la música popular de Latinoamérica. Entre 1910 y 1930, músicos y grupos andinos grabaron en Nueva York un repertorio compuesto por pasillos y bambucos que lograron difusión y reconocimiento. Como bien muestra Ana María Ochoa[25], la popularización del bambuco durante la primera mitad del siglo XX propicia la creación de imaginarios populares sobre cómo debe ser interpretada esta música, los cuales están estrechamente relacionados con los rasgos identitarios y patrióticos impulsados desde el centralismo andino.

De esta manera, el bambuco hace parte de un proyecto de homogeneización de la cultura colombiana que se fomenta desde el interior del país. Las elites andinas en su afán de exhibir una imagen moderna de la nación, despojan al bambuco de sus características populares, integrándolo en un discurso de identidad nacional que busca representar al país

[22] Ana María Ochoa, "Tradición, Género y Nación en el Bambuco", Revista A Contratiempo, no. 9, (1997): 34-44.
[23] Ibíd.
[24] Egberto Bermúdez, "La música colombiana: pasado y presente," en *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano,* (Museo de Antioquía – SEACEX), 247-255.
[25] Ana María Ochoa, "Tradición, Género y Nación en el Bambuco", Revista A Contratiempo, no. 9, (1997): 34-44.

desde el centralismo rico, civilizado y blanco, representación que va a marginalizar e invisibilizar las demás músicas colombianas. Como se verá a continuación, la irrupción de la música del Caribe colombiano va a trastocar y desplazar este imaginario de identidad nacional relacionado con el bambuco, género musical que entra en decadencia desde principios de la década de los cuarenta.

1.2. El boom de la cumbia y demás manifestaciones musicales del Caribe colombiano: el ascenso de la cultura costeña en el panorama cultural del país.

A partir de la aparición de la radio y la llegada de agencias norteamericanas de grabación al país, hacia la década de los treinta la música de la Costa Caribe comienza a ser difundida en gran parte del territorio nacional. La irrupción de la música costeña en el contexto musical del país, además de ampliar el debate sobre música e identidad nacional más allá del bambuco y demás aires musicales andinos, genera la resistencia y rechazo de los sectores musicales y culturales del interior, que tratando de preservar el imaginario musical patriótico andino, generan una serie de señalamientos y juicios racistas contra la naciente música del Caribe colombiano.[26]

Como resultado de la pérdida de terreno del conjunto de bambucos y pasillos del interior en la escena musical del país, los defensores de estos aires musicales andinos comienzan a aparecer con comentarios de rechazo hacia la música costeña y del Caribe en general. Por ejemplo, uno de los primeros comentarios de repudio hacia estas músicas se encuentran en la voz del ilustre profesor del Conservatorio Nacional Daniel Zamudio, quien durante el Congreso de Música Nacional realizado en Ibagué en 1936, se queja de la

[26] Consuelo Posada, "Huellas de negritud en la música y los versos del Caribe colombiano", Estudios de Literatura Colombiana, no. 32 (2013): 61-72.

proliferación de rumbas, porros, sones, boleros y otros derivados que le quitan protagonismo a los aires autóctonos del interior en los salones sociales y de baile[27].

Con el surgimiento de la música de la Costa Caribe en el contexto musical de la nación, la población y cultura negra comienza a tener visibilidad en el panorama social y cultural colombiano, cuestión que es negada y escondida desde el proyecto cultural impulsado por las elites capitalinas. La exhibición del elemento negro a través de la música costeña, va en franca oposición al imaginario de país civilizado y blanco que se pretende construir desde Bogotá, lo que genera la proliferación de ataques y comentarios racistas a esta música. Estos juicios y señalamientos están relacionados con los debate sobre la degeneración de las razas que tiene lugar en Bogotá en la década de los veinte, y el cual cuenta, entre sus figuras más destacadas, con la participación de Laureano Gómez, presidente del país en 1950, del higienista Jorge Bejarano y de los científicos Miguel Jiménez López y Luis López de Mesa.

La preocupación por impulsar el desarrollo social y moral que permitiera a la nación alcanzar los ideales de progreso y civilización representados por las ya consolidadas economías industriales del mundo occidental (Estados Unidos, Francia e Inglaterra), encaminó a los científicos, médicos e intelectuales colombianos a identificar, apoyados en las ideas de evolucionismo social de Spencer, la degeneración racial como factor principal del estancamiento económico y cultural del país. Para estas personas, había que combatir la

[27] Ibíd.

degeneración racial para consolidar un proyecto nacional homogéneo que permitiera un avance más rápido hacia la modernidad.[28]

Esta preocupacion de las elites colombianas por lucir ante los ojos de Europa y Estados Unidos como un país que seguía los preceptos de la modernidad y que marchaba rumbo a los beneficios de la civilización, hicieron enfocar sus reflexiones y soluciones evolucionistas sobre el Caribe colombiano. Para las figuras inmersas en el debate, en esta región se presentaba un proceso de africanización contraproducente con los interés económicos de la nación, pues este Caribe era concebido como punto estratégico para el desarrollo, cuestion que cobraba relevancia cuando se pesonificaba al Caribe colombiano como primera cara del país.[29] Este malestar se puede identificar en las aseveraciones de Laureano Gómez, quien explica que la raza negra que se asentaba en el Caribe colombiano componía "los elementos barbaros de nuestra civilización"[30].

De esta manera, en este debate se configura una especie de mapa geográfico de las razas en Colombia, en la que se inscriben dinámicas de distribución y jerarquización de las castas, que enseñan la supuesta reciprocidad entre las particularidades de ciertos lugares (zonas, climas, medio físico, ambiente natural) y las aptitudes y capacidades de determinados grupos étnicos. En este sentido, se identifica la civilización, el progreso y entereza moral con los Andes colombianos, donde existe predominancia del aborigen y blanco, razas de las que sale el mestizo; por el contrario, el salvajismo, la pereza, la

[28] Andrés Runge y Diego Muñoz, "El evolucionismo social, los problemas de la raza y la evolución en Colombia, primera mitad del siglo XX: el cuerpo en las estrategias eugenésicas de línea dura y de línea blanda", Revista Iberoamericana de Educación, no. 39 (2005): 127-168.
[29] Jason McGraw, "Purificar la nación: eugenesia, higiene y renovación moral-racial de la periferia del Caribe colombiano, 1900-1930, Revista de Estudios Sociales, no. 27 (2007): 62-75.
[30] Laureano Gómez, *Interrogantes sobre el progreso de Colombia* (Bogotá: Editorial Revista Colombiana, 1970), 43.

exuberancia y pecado sexual se encuentran en los litorales del país, donde predominan el negro y el indio, mezcla de la que resulta el mulato y el zambo.[31]

Estos diagnósticos y juicios sobre la degeneración racial y sobre el papel incivilizado que el negro representa en la sociedad colombiana, son trasladados a la música costeña cuando esta irrumpe en los circuitos de difusión musical de la nación. Muchos de estos ataques concuerdan con los imaginarios raciales del Caribe colombiano relacionados a la selva, la inhumanidad de los habitantes del Caribe y a especies animales símbolos de brutalidad y falta de civilización[32].

Por ejemplo, el mismo profesor del Conservatorio Nacional, Daniel Zamudio, califica a los ritmos del Caribe colombiano como "simiescos" y muestras de la "tentativa de la humanidad a la regresión animal"[33]. Otros de los comentarios discriminativos sobre la música costeña son expresados por José Gers, quien en un artículo publicado por El Tiempo en 1944, se lamenta por la desaparición de algunos vals y critica la manera en que la modernidad lo incita a bailar como negro, explicando que estas nuevas músicas tienen "un olor acre a selva y sexo"[34]. Asimismo, en un artículo publicado en 1947 por la revista Semana, se califica al porro del Caribe colombiano como reflejo de la brutalidad y salvajismo de los costeños.[35] Esta discriminación hacia la música del Caribe colombiano también se ejemplifica en la *Encuesta Nacional de Música Folclórica* realizada por el Ministerio de Educación Nacional en 1944, en la cual la música costeña brilla por su

[31] Francisco Flores, "Representaciones del Caribe colombiano en el marco de los debates sobre la degeneración de las razas: Geografía, raza y nación a comienzos del siglo XX", Revista Historia y Espacio, no. 31 (2008).
[32] Consuelo Posada, "Huellas de negritud en la música y los versos del Caribe colombiano", Estudios de Literatura Colombiana, no. 32 (2013): 61-72.
[33] Ibíd.
[34] Ibíd.
[35] Ibíd.

ausencia. Antonio Brugés Carmona, uno de los defensores de la música costeña para esta época, muestra su malestar:

> Parece que según el criterio del jurado, solo se admitirá como música nacional el bambuco, la guabina y otros aires del interior de la república y se excluirán en cambio todos aquellos del litoral Atlántico que suponen de influencia antillana y negroide… la música nacional debe dejar de mirarse a través de los lentes que suelen usar ciertas señoras para calificar lo que llaman "buena familia". …Se ha excluido sin miramientos de ninguna clase todo aire musical que no se inspirara en los motivos melancólicos de los habitantes de los páramos, como si las regiones costaneras fueran menos colombianas que las del interior, o como si predominara alguna noción racista que repudie todo lo que tenga algún tinte de los abuelos negros que dieron su contribución herencial a los extensos núcleos de nuestra nacionalidad.[36]

Sin embargo, la música del Caribe colombiano no necesita de esta clase de defensas para trascender en el panorama musical nacional e internacional. Con la radio, la llegada de agencias extranjeras y la creación de casas disqueras nacionales, para mediados del siglo XX el proceso de expansión y difusión de la música costeña es tan grande que comienza a ser llamado y reconocido como la "tropicalización del país". El impacto que genera la música tropical del Caribe colombiano en la escena musical de la nación desplaza definitivamente al bambuco y demás ritmos andinos en las preferencias musicales de los colombianos.[37]

Para esta época, la aparición de porros, cumbias y gaitas de la Costa Caribe supone el primer paradigma real de universalización y de modernidad de la música colombiana. Al ser influenciada por las diferentes músicas de toda el área del Caribe (centroamericano y norteamericano) y acoger el formato musical de las Jazz Band que proliferaron en toda esta región, la música costeña y colombiana comienza a dialogar y compartir escenario con toda un área cultural de la que ya habían surgido géneros musicales como la rumba habanera, el son cubano, la guaracha, el mambo, el chachachá, el merengue dominicano, la plena

[36] Antonio Brugés Carmona (1950) citado en Darío Blanco, "De melancólicos a rumberos… de los Andes a la Costa. La identidad colombiana y la música caribeña", Boletín de Antropología Universidad de Antioquia 23, no. 40 (2009): 110.
[37] Consuelo Posada, "Huellas de negritud en la música y los versos del Caribe colombiano", Estudios de Literatura Colombiana, no. 32 (2013): 61-72.

puertorriqueña y los fox trots y blues norteamericanos.[38]

Entre las figuras más destacadas de esta extensión de los antiguos límites sonoros nacionales e internacionales de la música costeña se encuentran los maestros Pacho Galán y Lucho Bermúdez. Pacho Galán, trompetista y arreglista soledeño, consolidó junto a Lucho Bermúdez, Ramón Ropain, Edmundo Arias y José Barros, el llamado porro citadino, el cual a diferencia del porro sabanero lleva letra y es menos proclive a la improvisación. Asimismo, Pacho Galán brindó muchos de sus trabajos a orquestas internacionales que buscaban incluir en su repertorio temas colombianos, entre estas agrupaciones se encuentran la Billos Caracas Boys de Venezuela, la orquesta argentina de Armando Armani y la orquesta de charanga cubana liderada por el flautista José Fajardo. Sin embargo, este músico costeño es particularmente conocido por la innovación musical que realiza a través de la creación del merecumbé, ritmo que invadió las pistas de baile en gran parte de América Latina y que gracias a él Galán es conocido como el Rey del Mercumbé.[39]

Lucho Bermudez. Fuente: Banco de la República.

Mención aparte merece el músico carmero Lucho Bermúdez. Este clarinetista y arreglista costeño, eleva la melodía de las gaitas folclóricas del Caribe colombiano al mundo culto y profesional de la partitura. Vestida pulcramente de etiqueta, la orquesta liderada por Bermúdez reemplaza el formato de las bandas de viento tradicionales por el

[38] Jairo Solano, "La influencia del arquetipo jazz band y la guaracha en la evolución de la música popular del Caribe Colombiano", Revista Huellas, no. 67 y 68 (2003): 46-54.
[39] Ibíd.

formato relacionado con las jazz o big bands, enriqueciendo la música de la Costa Caribe con sonidos afronorteamericanos y afrocubanos.[40] El éxito de Lucho Bermúdez no tiene precedentes en la música colombiana, tanto es así que entre 1952 y 1954 vive en Cuba y México, donde promociona porros y cumbias colombianas mediante presentaciones en salones de baile y arreglos musicales para películas. La recepción que la cumbia tiene en países como México y Venezuela, hace replantear las ideas de rechazo de los círculos musicales del interior, los cuales al ser testigos de cómo la industria fonográfica acentúa la difusión de la música costeña, comienzan a mirar con otros ojos a esta música.

Con la aparición en la década de los sesenta de *La pollera colorá* de Wilson Choperena y de *La Piragua* de José Barros, la cumbia y la música costeña alcanzan el cenit como representantes de la identidad musical colombiana. Esto se puede apreciar a partir de dos procesos relacionados con la utilización de la cumbia como matriz musical generadora de derivados musicales nacionales e internacionales. Por un lado, y además de invitar a los colombianos a reconocerse dentro de ella, la cumbia sirve como base rítmica de grupos del interior que aparecen a lo largo de la década de los setenta; por el otro, el reconocimiento y éxito internacional de la cumbia lleva a músicos mexicanos, venezolanos, peruanos, chilenos y argentinos a experimentar con este ritmo.

La expansión de la cumbia en todo el territorio nacional ocasiona la aparición para la década del sesenta y setenta de grupos del interior del país de música tropical como Los Graduados y Los Hispanos, quienes "modernizan" cumbias, porros y gaitas para oídos de las clases medias del interior. Estos grupos proponen una cumbia con acentuaciones rítmicas más suaves y aptas para las capacidades bailables del público andino, derivación

[40] Ibíd.

musical que comienza a ser conocida como *chucu chucu* a nivel nacional. Sin embargo, la población costeña empieza a identificar a este derivado como música "gallega", es decir de poco valor musical.[41]

Por otra parte, la cumbia costeña comienza a ser insumo de hibridaciones culturales que desembocan en diversas modalidades musicales a lo largo de toda Latinoamérica. Unas más parecidas al carácter musical colombiano, como la cumbia venezolana impuesta por los Billos Caracas Boys; otras más relacionadas al contexto musical en que se desarrollaron, como la cumbia mexicana, la cumbia villera argentina, la cumbia chilena, y la tecno cumbia o chichas peruanas.

Esta nacionalización y transnacionalización que sufre la cumbia desde mediados de siglo, genera que para las década del ochenta este género se encuentre desgastado. Esto se debe, inicialmente, al desánimo de la población costeña hacia la cumbia por el hecho de que ya no la considera como propia de la región, cuestión que lleva a los músicos costeños a experimentar con otros ritmos y sonoridades. Segundo, la cumbia para esta década ya se veía como vieja y anticuada para las nuevas generaciones, las cuales la identifican como símbolo musical de la generación de sus padres y abuelos. De esta manera, la cumbia es dejada de lado por las nuevas generaciones, quienes ven en la salsa y el rock en español símbolos musicales más adecuados para representar su identidad urbana y moderna[42]. Es en este vacío dejado por la cumbia en que comienza a aparecer el vallenato, el cual solo surge como música urbana y nacional a mediados de la década del noventa.

1.3. La historia del vallenato.

[41] Peter Wade, *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia* (Bogotá: Vicepresidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación - Plan Caribe, 2002).
[42] Ibíd.

1.3.1. El canon vallenato: el invento de la tradición.

En el contexto actual de la investigación académica sobre el vallenato, realizar una historia de este género musical resulta un acto de desenmascaramiento de la tradición, de las tradiciones inventadas, como lo sugiere Bermúdez [43] utilizando el concepto de Hobsbawm. Compuestas y difundidas desde 1940 hasta la actualidad por folcloristas, periodistas, ex presidentes, abogados y poetas, las tradiciones o axiomas fundacionales del vallenato suprimieron y usurparon las cualidades congénitas del proceso de aparición y surgimiento del género, y desde esa usurpación han orientado y ordenado su trayectoria y evolución.

Gracias a la influencia y prestigio de muchos de sus creadores y propagadores, estas tradiciones se han esparcido por todo el territorio nacional y han cobrado el estatus de realidad inmutable; el individuo que tan siquiera dude de ellas automáticamente se convierte en un ignorante y hereje de la tradición. Sin embargo, Gilard[44] y Bermudez[45], este último se refiere a estas tradiciones como el canon vallenato, han demostrado que estos preceptos fundacionales no tienen asidero en el desarrollo histórico y musical de este estilo, y que en cambio se sustentan por fuera de el: en proyectos políticos, raciales y culturales.

El canon vallenato se compone de los siguientes principios: tiene una tradición que se remonta al siglo XIX y nace en Valledupar; debe ser interpretado exclusivamente por tres instrumentos (acordeón, caja y guacharaca), los cuales expresan el carácter triétnico de esta música; es narrativo y está compuesto únicamente de cuatro aires musicales (paseo, son,

---

[43] Egberto Bermúdez, "Detrás de la música: el vallenato y sus 'tradiciones canónicas' escritas y mediáticas". en *Cátedra Ernesto Restrepo Tirado, El Caribe en la nación colombiana*, (Bogotá: Museo Nacional de Colombia - Observatorio del Caribe Colombiano, 2010).

[44] Ibid. Ver también: "Por dentro y por fuera: El vallenato, su música y sus tradiciones escritas y canónicas", 2005; y "¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica", 2004.

[45] Jaques Gilard, "Vallenato: ¿Cuál tradición narrativa?", Revista Huellas, no. 19, (1987): 59-67; y "¿Crescencio o Don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el vallenato". Revista Huellas, no. 37, (1993): 28-34.

merengue y puya). Al desnudar los hechos ocultos detrás del ropaje de la tradición, se intentará reconstruir la historia del vallenato y su difusión en Colombia.

La tradición fundacional que ubica e identifica una tradición vallenata desde finales del siglo XIX, comete el error de confundir tradición con el proceso de experimentación cultural y musical que propicia la llegada del acordeón. Al distinguir como tradicionales aquellas manifestaciones asimiladas, recreadas y variadas durante siglos por un amplio colectivo, Gilard[46] afirma que no existe una tradición que pueda ubicarse hacia finales del siglo XIX y pueda ser denominada como vallenata. En vez de eso, explica que lo que se evidencia es el encuentro de un instrumento con una tradición preexistente, esta sí de antigua data, de cuyo intercambio germina algo nuevo y único como el vallenato.

En efecto, el acordeón, registrado por primera vez en el Caribe colombiano en 1867[47] y con una relativa presencia regional hacia finales del mismo siglo, inicialmente se inserta a las entonces variantes musicales de la zona y comienza a sumarse a los formatos instrumentales tradicionales, al igual que a los ritos y celebraciones festivas y religiosas de la época. Bermúdez[48] expresa que este proceso comparte paralelismo con el surgimiento de otros estilos musicales de América Latina y el Caribe: primero, la absorción de tradiciones africanas marginales por parte del embrionario estilo musical; segundo, la integración de sus practicas a contextos litúrgicos y festivos; y por último, la adopción de instrumentos y estructuras musicales foráneas, especialmente las europeas. Estos procesos están mediados por la audición de música grabada, generalizada desde la década de 1910 en la región Caribe, a través de la industria discográfica y la radiodifusión.

[46] Ibíd.
[47] Egberto Bermúdez, "Por dentro y por fuera: El vallenato, su música y sus tradiciones escritas y canónicas", en *Música Popular na América Latina. Pontos de escuta*, (Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005).
[48] Ibíd.

Otros datos que cuestionan la existencia de una tradición vallenata de finales del siglo XIX son los siguientes: solamente hacia finales de la década del 40 y a partir del desarrollo de las comunicaciones modernas y las mediaciones de las elites locales, se puede vislumbrar al vallenato como propuesta musical coherente[49]; sólo desde los años 50 se puede apreciar un repertorio o corpus de canciones que pudieran comercializarse como vallenato, contrario al porro y la cumbia, que desde finales de la década del 30 ya aparecen en el contexto de difusión musical colombiano[50].

De ese modo, Gilard[51] advierte que si hay algo a lo que se puede denominar como tradición vallenata es al periodo que encierra la llegada del acordeón con el surgimiento de esta música que aún en los años 40 no era conocida como vallenato. Asimismo, teniendo en cuenta los cambios económicos y sociales de finales de siglo XIX hasta 1930, y la participación de la radiodifusión y la industria discográfica, Bermudez[52] asegura que la música tradicional ligada a los contextos religiosos y festivos fue el punto de partida para nuevos géneros musicales como la cumbia, el porro, la gaita y más adelante el vallenato.

La pertenencia del vallenato a Valledupar, segundo principio folclorista, esta sustentada en una supuesta autonomía cultural de esta zona y en la presunción de que el acordeón fue adoptado allí en primer lugar. Sin embargo, Gilard[53] asegura que no hay evidencia de esta autonomía de Valledupar, y muestra que el acordeón era conocido desde La Guajira hasta los pueblos ribereños del Magdalena. Es más, sostiene que no existieron

[49] Jaques Gilard, "Vallenato: ¿Cuál tradición narrativa?", Revista Huellas, no. 19, (1987): 59-67.
[50] Peter Wade, *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia* (Bogotá: Vicepresidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación - Plan Caribe, 2002).
[51] Jaques Gilard, "Vallenato: ¿Cuál tradición narrativa?", Revista Huellas, no. 19, (1987): 59-67.
[52] Egberto Bermúdez, "Por dentro y por fuera: El vallenato, su música y sus tradiciones escritas y canónicas", en *Música Popular na América Latina. Pontos de escuta*, (Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005).
[53] Jaques Gilard, "¿Crescencio o Don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el vallenato". Revista Huellas, no. 37, (1993): 28-34.

fronteras para el acordeón, y tampoco para el canto tradicional, que recibió de este instrumento las mismas transformaciones en todos los lugares de la Costa, donde existía una cultura muy homogénea.

Tan homogénea era la cultura en el Caribe colombiano que símbolos del Festival Vallenato y de Valledupar, como "la parranda" y "la danza del pilón", se encontraban esparcidos en gran parte de la Costa Caribe durante las primeras décadas del siglo XX. Incluso, estando emparentadas con tradiciones africanas antiguas, estas manifestaciones pertenecían a un antiguo contexto festivo común que también involucra a las islas del Caribe y América Central.[54] Según Bermúdez, la incorporación de la "danza del pilón" a los símbolos del Festival Vallenato, precisamente cuando esta había perdido vigencia en la cultura campesina de la Costa Caribe, es una muestra más de lo que Gilard llama la "recuperación" y apropiación "de la cultural musical regional por parte de los creadores del complejo cultural vallenato"[55].

Asimismo, al objetar el precepto fundacional de la tradición narrativa, Gilard[56] encuentra más evidencia para desmentir la autonomía cultural de Valledupar y su reclamada paternidad sobre el género. Explica que las letras de las canciones vallenatas, ni las clásicas ni las modernas, encajan con los géneros narrativos por excelencia: el romance y el corrido mexicano. Gilard también aclara que en vez de una tradición narrativa, lo que existe es una dimensión lirica en las letras vallenatas, la cual está esencialmente enriquecida por la copla hispánica, tesoro colonial común no solo del Caribe colombiano, sino de casi toda América Latina.

---

54 Para una mejor comprensión ver: Egberto Bermúdez, "Detrás de la música: el vallenato y sus 'tradiciones canónicas' escritas y mediáticas". en *Cátedra Ernesto Restrepo Tirado, El Caribe en la nación colombiana*, (Bogotá: Museo Nacional de Colombia - Observatorio del Caribe Colombiano, 2010).
55 Ibíd., 504.
56 Jaques Gilard, "Vallenato: ¿Cuál tradición narrativa?", Revista Huellas, no. 19, (1987): 59-67.

Existen otros elementos que ponen en tela de juicio la pertenencia exclusiva del vallenato a Valledupar: por ejemplo, Abel Antonio Villa y Pacho Rada, ambos hombres del río Magdalena, fueron los primeros acordeoneros que dieron a conocer esta expresión musical en las emisores radiales de Barranquilla; igualmente, en 1948, Gabriel García Márquez, el vocero más prestigioso del canon, identifica el acordeón como el instrumento por excelencia de los pueblos ribereños del Magdalena, e ignora el término vallenato, el cual comienza a usar en 1950.[57] Citando las palabras de Gilard, "la verdadera diferencia entre Valledupar y el resto de la Costa tiene que ver probablemente con una sola cosa: solo el grupo dirigente de Valledupar vio el beneficio que podía sacar de un folclor desdeñado en todos los otros sitios"[58].

Otro de los controvertidos postulados del canon tiene que ver con la reglamentación de un excluyente formato instrumental (acordeón, guacharaca y caja), que a la vez promulga la "trihibridación" y "trietnización" de la cultura vallenata: el acordeón europeo, la guacharaca indígena y la caja africana. Sobre esto último, Bermúdez[59] asegura que esta herencia cultural distintiva con la que se fabrica la idea de la supuesta trietnización y trifonia vallenata, no es más que un ejemplo de la precariedad de la ciencia social aficionada (folcloristas, políticos, propagandistas, etc), que utiliza mecánicamente las nociones de raza y cultura, y las confunde en el análisis antropológico y cultural.

Igualmente, Bermúdez indica que el axioma de la trietnicidad ha funcionado para la fabricación de una identidad indígena para el Cesar y Valledupar, que a la larga ha

[57] Jaques Gilard, "¿Crescencio o Don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el vallenato". Revista Huellas, no. 37, (1993): 28-34
[58] Ibíd., 34.
[59] Egberto Bermúdez, "Detrás de la música: el vallenato y sus 'tradiciones canónicas' escritas y mediáticas". en *Cátedra Ernesto Restrepo Tirado, El Caribe en la nación colombiana*, (Bogotá: Museo Nacional de Colombia - Observatorio del Caribe Colombiano, 2010).

contribuido a ocultar los elementos afroamericanos y afrocolombianos visibles en el análisis musical de este género[60]. Del mismo modo, la trietnización del vallenato hace parte de un proceso de reivindicación de la cultura costeña, que desde sus dos vertientes: su aceptación en el panorama nacional y su universalización (esta última, encarnada en Garcia Marquez), contribuyeron al discurso de Colombia como nación mestiza[61].

Respecto al formato musical cerrado y excluyente, Hugues Sanchez Mejía[62] muestra que hasta mediados del siglo XX se tiene evidencia de la convivencia de gaitas, acordeones y guitarras en la interpretación de los aires de esta música. Además, ya en el primer ejercicio de clasificación de estos aires (paseo, son, merengue y puya), hecho por Consuelo Araujo Noguera en su *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*, en el que se defiende la paternidad de Valledupar sobre el vallenato, queda en evidencia la diseminación de esta música en toda la región Caribe, pues se tiene que "incluir a todo el territorio de los antiguos departamentos de Bolivar y Magdalena para poder definir las distintas "escuelas" del vallenato"[63].

La disposición de estos postulados, junto al impacto que fue produciendo la comercialización y propaganda del género, fueron reduciendo tanto la participación de instrumentos no pertenecientes al canon, como la mezcla y aportación de otros ritmos a la música de acordeón, constriñendo excesivamente la vena experimental musical de las gentes de la Costa Caribe. Nieves Oviedo[64] lamenta este intento de imponer un tipo de

---

[60] Ibíd.
[61] Jaques Gilard, "Surgimiento y recuperación de una contra-cultura en la Colombia contemporáneo", Revista Huellas, no. 18, (1986): 42-46.
[62] Hugues Sanchez Mejia, "De bundes, cumbiambas y merengues vallenatos: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970", en *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, (Bogotá: Universidad del Rosario, 2009.
[63] Egberto Bermúdez, "Detrás de la música: el vallenato y sus 'tradiciones canónicas' escritas y mediáticas", 491.
[64] Jorge Nieves Oviedo, *De los sonidos del patio a la música mundo. Semiosis nómadas en el Caribe* (Bogotá: Convenio Andrés Bello - Observatorio del Caribe Colombiano, 2008), 85.

música de acordeón discriminadora y excluyente, subrayando la miopía de los folcloristas al no entender el proceso de intercambio cultural que dio "origen a la riquísima variedad de músicas que componen el espectro sonoro del caribe", del cual el acordeón y el vallenato son un episodio más.

Bermúdez[65] va más allá, para este autor la poca solidez que se encuentra en las tradiciones expuestas por el canon vallenato, lo hacen confirmar el hecho de que estas surgen por fuera de la música y corresponden a un discurso identitario, regional, estético y político, que se ha tratado de delimitar en las anteriores líneas. Sin embargo, es pertinente recalcar que la temprana difusión de la música vallenata en la radio está mediada por los vínculos políticos y liberales existentes entre Valledupar y Bogotá.

Las conexiones políticas de los expresidentes Alfonso López Pumarejo y su hijo López Michelsen, juegan un papel activo en la difusión de esta música en las elites políticas bogotanas mediante la organización de fiestas amenizadas por el compositor vallenato Rafael Escalona, uno de los máximos exponentes del genero. Al general Rojas Pinilla, quien gobernaba a la nación en la mitad de la década del cincuenta, el maestro Escalona, que en ese entonces ya había compuesto "La casa en el aire", le compone una especie de paseo proselitista que es transmitida por la Radio Nacional. En los 60, este vinculo entre el vallenato y la política se sigue alimentando con las frecuentes visitas de Escalona, quien deleita con música vallenata a los asistentes de las fiestas programadas por el entonces presidente Guillermo León Valencia (1962-1966).[66]

---

65 Egberto Bermúdez, "Detrás de la música: el vallenato y sus 'tradiciones canónicas' escritas y mediáticas". en *Cátedra Ernesto Restrepo Tirado, El Caribe en la nación colombiana*, (Bogotá: Museo Nacional de Colombia - Observatorio del Caribe Colombiano, 2010).

66 Peter Wade, *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia* (Bogotá: Vicepresidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación - Plan Caribe, 2002).

Pero sin lugar a dudas, el gran logro que consigue el proyecto político y cultural difundido desde Valledupar es la creación del departamento del Cesar en 1967 durante la administración de Lleras Restrepo (1966-1970), el cual nombra a Alfonso López Michelsen como primer Gobernador. Con la creación del Festival de la Leyenda Vallenata un año después por el Gobernador y con el apoyo de figuras como García Márquez y Consuelo Araujo Noguera, el vallenato empieza un camino sólido hacia el reconocimiento y consolidación como genero musical popular.

1.3.2. Festival de la Leyenda Vallenata: el proceso de consolidación comercial.

Desde la fundación del festival de la Leyenda Vallenata en 1968, comienza una nueva época para está música. Esta fecha marca la aparición de la segunda generación de artistas vallenatos, la cual crece en un ambiente en que el contexto económico de la industria discográfica y mediática han acaparado todo los procesos de difusión musical. Distinta situación vive la primera generación, que experimenta la adaptación del nuevo estilo a los procesos de difusión moderna. Para ejemplicar de una manera más clara, los artistas de la generación clásica subsistieron en la época del prestigio ganado en las recorridas musicales por los pueblos y en la espera de una oportunidad para grabar; contrario a la segunda generación, la cual debía grabar si quería buscar el prestigio regional.

Con el primer Rey Vallenato, Alejo Durán, se inicia el proceso de difusión de algunos artistas de este folclor a través de la televisión nacional. Sobre esto, Nieves Oviedo explica que la televisión cumple el papel de "generar la idea de que la música de acordeón era

importante, ya que su Rey aparece en un medio donde, según se creía, lo que se veía era lo que más se valía"[67].

Aunque Durán pertenezca a la generación clásica, su figura encarna el periodo de transición entre las dos generaciones y sus distintos procesos históricos. Durán fue uno de los pioneros en la experimentación de nuevos formatos instrumentales en el vallenato, proceso que la industria discográfica impone y posteriormente acelera con el propósito de modernizar y comercializar aún más el género. De este modo, y durante la década del setenta, se desliga el acordeón del canto, anteriormente cantante y acordeonero estaban fusionados en una persona; e igualmente, se amplía la percusión: tumbadora, conga y timbales comienzan a acompañar la caja.[68]

Junto a la "modernización" de los elementos musicales del vallenato, también se inicia un proceso de renovación en las letras de las canciones. Las casas disqueras buscaban que las letras de las canciones abandonaran las temáticas campesinas y localistas, y se acercaran a asuntos amorosos o más comunes. Gabriel Muñoz, en ese entonces encargado de artistas y repertorio para la CBS (ahora Sony Music), en una entrevista que le concedió a Peter Wade reconoce que:

> "hay canciones que son muy folclóricas, muy de ellos (los costeños), y que no gustan en el interior. Así que siempre tuve ese criterio: que las canciones fueran más genéricas, precisamente para ampliar el mercado"[69].

Con la aparición de artistas como el Binomio de Oro y Diomedes Diaz en 1976, las casas disqueras encontraron un perfil musical que se adaptaba apropiadamente a los lineamientos que planteaban. Sobre la acogida que tuvo la música del Binomio de Oro,

[67] Jorge Nieves Oviedo, *De los sonidos del patio a la música mundo. Semiosis nómadas en el Caribe* (Bogotá: Convenio Andrés Bello - Observatorio del Caribe Colombiano, 2008), 124.
[68] Peter Wade, *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia* (Bogotá: Vicepresidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación - Plan Caribe, 2002).
[69] Ibíd.

agrupación que resultó un éxito sin precedentes en la música vallenata, dice Fernando Gómez, en ese entonces jefe de artistas y repertorio de Codiscos:

> "El vallenato actual dejo atrás esa autenticidad del ciento por ciento, hoy la gente baila con un vallenato más pop. Eso fue lo que hicimos nosotros con la idea de meterlo en otros países. Para nosotros el caso más claro es el del "Binomio de Oro", que le dio al vallenato un carácter muy refinado, lo vistió de gala, y eso permitió que el vallenato se vendiera con fuerza en el interior del país, que abandonará la Costa y se metiera en todo el país".[70]

Al constituirse en éxito comercial en Colombia, Venezuela y en sectores del mercado latino de Estados Unidos, la música del Binomio de Oro comienza a abrir las puertas del interior del país a músicos anteriores como Jorge Oñate y los Hermanos Zuleta, quienes para esa época tienen mayor acogida regional. En estos tiempos, las agrupaciones vallenatas ya habían ampliado considerablemente su formato instrumental: los vocalistas tenían cantantes de apoyo; se introdujeron baterías electrónicas y refuerzos del mismo tipo para el acordeón; se agregaron teclados y guitarras eléctricas, etc. Según Wade, "el formato de estos conjuntos vallenatos se comenzó a parecer a las viejas orquestas, a veces llegando a ser una docena entre músicos y cantantes"[71].

1.3.3. Carlos Vives: expansión de límites y ruptura con el canon.

La expansión de los limites sonoros y geográficos del vallenato y su consolidación como música urbana y nacional solo es posible con la aparición del músico y actor samario Carlos Vives, quien a principios de la década de los noventa protagoniza un melodrama televisivo ambientado en la vida y obra de Rafael Escalona. Las interpretaciones que Vives realiza en la serie televisiva de la música de Escalona a partir de la base instrumental conformada por acordeón, guacharaca, caja y bajo, tienen repercusión nacional y Sony saca

[70] Ibíd.
[71] Ibíd.

al mercado dos álbumes (*Escalona "Un canto a la vida" (1991)* y *Escalona "Volumen 2" (1992)*) que consiguen una destacada comercialización en el país.

Para 1993, Vives presenta un proyecto musical a Sony Music con la misma dinámica de desempolvar los clásicos vallenatos, sin embargo, busca tener mayor injerencia en la producción de arreglos y sonidos musicales. Sony rechaza la propuesta musical de Vives, pensando en que no iba a tener éxito sin el apoyo televisivo aportado por la novela. Vives no se desanima y lleva la propuesta a la competencia, Sonolux, la cual le da el visto bueno y lanza el proyecto al mercado con el nombre de *Clásicos de la Provincia* (1993), álbum que rompe récords de ventas en Colombia y alcanza repercusión internacional al conquistar mercados como el mexicano, el español y el latino de los Estados Unidos, donde Carlos Vives recibe un disco de oro y es nominado al Grammy. El impacto que tiene Vives en estos mercados, lleva a la artista cubana-estadounidense Gloria Estefan a grabar *Abriendo Puertas* (1995), un álbum con claras influencias vallenatas[72]; posteriormente, el cantante español Julio Iglesias graba una versión de *La Gota Fría*, primer sencillo del álbum del artista colombiano.

Al combinar elementos de la cumbia, de la champeta y de los vallenatos tradicionales con sonidos y ritmos que se instalan en géneros internacionales como el rock, el pop y el reggae, Vives retoma la tradición universalista de una estética cultural que conecta a la región del Caribe colombiano con las matrices culturales y musicales africanas del continente, tradición que defiende desde la literatura Gabriel García Márquez, y que tiene como únicos antecedentes musicales en Colombia a Lucho Bermúdez y Joe Arroyo. De esta manera, se está en desacuerdo con la forma en que Peter Wade nombra a este momento de

[72] Egberto Bermúdez, "¿Qué es y qué no es vallenato?", en *Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el Caribe colombiano*, eds. Hugues R. Sánchez y Leovedis Martínez (Valledupar: Unicesar, 2004).

la música colombiana, pues al definirlo como "la modernización de los clásicos vallenatos" o como la simple "mercantilización de la nostalgia", Wade no visualiza el impacto cultural que la música de Vives tiene internacionalmente, y asimismo, desconoce el enriquecimiento que brinda al viejo folclor con elementos musicales universales y contemporáneos.

Después de *Clásicos de la Provincia*, vienen otros discos en los que el samario sigue con su tendencia a la exploración y fusión de ritmos e instrumentos de diferentes matrices de la música nacional e internacional, logrando en el 2001 el primer premio Grammy americano recibido por un cantante relacionado al género vallenato. Todo esto lleva a que en Colombia la música de Vives atrape a algunos sectores de la clase media del país, entre ellos a los intelectuales, que hasta la época no tienen un mayor interés en la música vallenata; y de igual forma, irrumpe en el mercado juvenil y urbano, que desde los 80 viene consumiendo géneros extranjeros como la salsa y el rock.[73] En conclusión, y siguiendo las reflexiones de German Rey en torno al posicionamiento del vallenato como manifestación cultural que hace florecer con mayor vivacidad el orgullo patrio de los colombianos:

> "El fenómeno del vallenato reúne así, por una parte, un proceso de afirmación cultural del Caribe que va siendo progresivamente un elemento de la identidad nacional y, por otra, una música que al industrializarse y fusionarse, entra al repertorio y los circuitos internacionales. Pero así como se globaliza, retorna al país, para diseminarse aún más".[74]

De este modo y después de enfrentar el rechazo y oposición durante la primera mitad del siglo XX, la música del Caribe colombiano, y en especial el vallenato, logra convertirse en una expresión cultural dominante hacia principios del siglo XXI. Este encumbramiento de la cultura costeña en los imaginarios de identidad de la nación es exhibido por un

[73] Peter Wade, *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia* (Bogotá: Vicepresidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación - Plan Caribe, 2002).
[74] German Rey, "Las vetas de la cultura", en *Cuadernos de Nación: Culturas simultaneas. Lecturas de la Encuesta Nacional de Cultura 2002*, ed. Rafael Giraldo (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002), 18.

conjunto de encuestas realizadas durante los últimos catorce años, las cuales serán analizadas en el siguiente apartado.

1.4. Las encuestas: el posicionamiento del Caribe colombiano como cultura hegemónica de la identidad colombiana.

Aunque tomar al pie de la letra los resultados arrojados por encuestas y sondeos estadísticos suele ser arriesgado y un poco ingenuo, en este caso brindan información cuantitativa pertinente para determinar hasta qué punto el vallenato se ha consolidado entre las preferencias musicales de los ciudadanos colombianos. Como se vera, la mayoría de las encuestas culturales que durante los últimos catorce años se realizaron en el país coinciden en posicionar a la música vallenata como vertiente hegemónica de las diferentes músicas que conforman el panorama sonoro colombiano.

De esta manera, se van a repasar las siguientes tres encuestas: La Encuesta Nacional de Cultura de Colombia de 2002, realizada conjuntamente por el Ministerio de Cultura y el DANE; la encuesta realizada por la Revista Semana, Caracol TV y Colombia es Pasión en el 2006 sobre los símbolos más representativo de la nación; y la Encuesta de Consumo Cultural de 2008 efectuada por el DANE.

La Encuesta Nacional de Cultura de Colombia de 2002, muestra que el vallenato es la manifestación cultural que más enorgullece a los colombianos, seguido del fútbol y el bambuco. Asimismo, la encuesta evidencia que entre los cinco personajes más influyentes de la cultura colombiana, los encuestados eligieron cuatro costeños: 1) Gabriel García Márquez; 2) Shakira; 3) Carlos Vives; 4) Juanes[75]; y 5) Diomedes Díaz; de estos cuatro, dos pertenecen al folclor musical vallenato (Carlos Vives y Diomedes Díaz). Shakira fue

[75] Único artista que no es originario del Caribe colombiano. Juanes es de Medellín.

escogida como primer referente musical de la clase alta y del mismo modo Carlos Vives en la clase popular. Y entre los 15 compositores y artistas más reconocidos en el ámbito musical, los colombianos eligieron a 9 caribeños de los cuales 7 están relacionados a la música vallenata.[76]

Por su parte, en la encuesta ejecutada por la Revista Semana, Caracol TV y Colombia es Pasión, de entre los cincuenta símbolos que eligieron los colombianos como representante la identidad del país, la cumbia se encuentra en el puesto número doce y el vallenato en el puesto quince, no encontrándose ningún género musical precediendo a estos dos géneros. Además, en esta encuesta se puede apreciar cómo otros elementos y expresiones culturales de la Costa Caribe funcionan como símbolos de la identidad de la nación: en el primer lugar se encuentra el sombrero vueltiao, sombrero típico de los trabajadores rurales costeños y por ende estrechamente relacionado con los primeros exponentes del folclor vallenato; igualmente, el Carnaval de Barranquilla está en el tercer puesto; la mochila arhuaca en el dieciséis; y las murallas de Cartagena en el puesto dieciocho.

Por último, entre los resultados de la Encuesta de Consumo Cultural de 2008 llevada a cabo por el Dane, se encuentra que el vallenato es el género musical más escuchado por los colombianos con un 54,97%. Le siguen la música tropical (salsa y merengue), las baladas, y las rancheras y corridos mexicanos, con un 37,52%, un 37,33%, y un 28,49% respectivamente. Por su lado, la música andina cuenta con un 3,92% y el rock con un 18,58%.

[76] German Rey, "Las vetas de la cultura", en *Cuadernos de Nación: Culturas simultaneas. Lecturas de la Encuesta Nacional de Cultura 2002*, ed. Rafael Giraldo (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002), 18.

Capítulo 2: La migración de los intérpretes vallenatos costeños a Bogotá.

Ya comienza el festival, vinieron a invitarme…
Yo que me muero por ir y es mi deber quedarme
Me quedo en la capital por cosas del destino.
Rafael Manjarrez.

Con la popularización y reconocimiento nacional del vallenato, los intérpretes costeños de este género vieron expandir sus posibilidades de empleo más allá de la Costa Caribe. Parte de estas oportunidades de trabajo se ubicaron en Bogotá, cuestión que provocó la migración de muchos músicos caribeños a la capital del país. En este punto recae el interés del presente capítulo, el cual se centra en abordar las características y particularidades propias de la migración de los músicos vallenatos costeños a Bogotá; objetivo que además va a permitir conocer de qué manera estos músicos reciben la información en sus lugares de origen, cuáles son los factores que los motivan a migrar, y qué tipo de elementos facilitan su desplazamiento y adaptación en la capital del país.

Sin embargo, primero se realizará una revisión de los antecedentes migratorios internos que tienen como protagonista a Bogotá y de los flujos migratorios que tienen como epicentro el Caribe colombiano. De esta manera, se busca comprender con mayor detalle los procesos migratorios de los intérpretes vallenatos del Caribe colombiano, pues la revisión de los antecedentes censales y estadísticos da la posibilidad de ubicar la migración de estos músicos en la estructura migratoria interna del país: si obedece a patrones migratorios anteriores o si es parte de uno nuevo.

Así, el acercamiento que se propone se basa en la complementariedad de enfoques y será desarrollado de la siguiente manera: una primera parte que versa sobre los antecedentes de las migraciones internas que tienen como actor principal a Bogotá, en la

que se destacan los flujos migratorios originados en el Caribe colombiano. La segunda parte expone los factores de atracción, motivaciones y estímulos determinantes para que los intérpretes vallenatos escojan como destino migratorio la capital del país. Por último, la tercera parte exhibe cómo las redes y capitales que estos músicos mantienen, sirven para disminuir el riesgo asociado a la decisión de realizar el desplazamiento migratorio.

2.1. Antecedentes de la migraciones internas en Colombia.

Everet Lee[77] al reformular las 10 leyes de la migración de Ravenstein, explica que en los procesos migratorios conviven factores de expulsión (push) y factores de atracción (pull) ligados a las áreas de origen y destino que terminan por motivar la migración de las personas. Se consideran focos de expulsión aquellas áreas con factores negativos como crisis económicas, falta de oportunidades laborales, conflictos civiles o persecuciones políticas. En cambio, los focos de atracción se caracterizan por tener gran oferta de oportunidades laborales, desarrollo industrial y tecnológico, entornos no violentos, entre otras. Desde este enfoque, las causas de la migración están asociadas a una serie de factores negativos que incitan a las personas a dejar sus regiones de origen en busca de destinos donde predominen los factores positivos.

Desde este marco explicativo, las hipótesis que intentan explicar el fenómeno de la migración interna en Colombia sugieren que las inequidades económicas entre regiones son determinantes para explicar la migración interna en Colombia y que la migración rural-urbana es motivada principalmente por factores económicos[78]; igualmente, afirman que las

[77] Everett Lee, "A theory of migration", Demography 3, no. 1, (1966): 47-57.
[78] Paul Shultz, "Rural-Urban Migration in Colombia", The Review of Economics and Statistics 53, no. 2, (1971): 157-163.

ciudades receptoras de las proporciones más altas de migrantes ofrecen mayores ingresos[79] y mejores oportunidades laborales y educativas[80]. A continuación, se profundizará sobre los principales patrones históricos de las migraciones internas en Bogotá.

2.1.1. Patrones de la migración interna en Bogotá.

Las investigaciones centradas en explicar la migración interna en Colombia desde la teoría push-pull, vinculan los factores de expulsión con áreas rurales y los de atracción con centros industriales y de desarrollo. Bajo este marco analítico, los Censos Nacionales evidencian tres grandes patrones sobre el comportamiento de la migración interna: 1) la tendencia hacia la concentración de la migración en centros de desarrollo económicos y urbanos; 2) la extensión de factores de expulsión en gran parte del territorio colombiano, especialmente en áreas rurales y pequeños municipios; y 3) la relación entre las zonas de expulsión y las áreas de influencia de los centros de atracción de población. Como se vera seguidamente, estos tres patrones explican gran parte de los flujos migratorios orientados hacia Bogotá.

A pesar de algunos problemas en el diseño de los datos recogidos, el Censo Nacional de 1973 muestra que de los más de 4 millones de no nativos o nativos de otros departamentos, el 20% del total de la población censada, un poco más de la mitad es acogido por Bogotá, Valle y Atlantico (51%). Para la época, estas tres áreas territoriales experimentan crecientes procesos de desarrollo urbano e industrial. Bogotá, capital del país

[79] Gary Fields, "Lifetime Migration in Colombia: Test of the Expected Income Hypothesis", Population and Development Review 5, no. 2, (1979): 247-265.
[80] Gorge Martine, "Volume, Characteristics and Consequences of Internal Migration in Colombia", Demography 12, no. 2, (1975): 193-208.

y principal foco de atracción, dobla en proporción de residentes no nativos a Valle, siguiente foco de recepción demográfica.[81]

El segundo patrón señala que los factores de expulsión se extienden en gran parte del territorio colombiano, específicamente "en municipios pequeños y áreas rurales". Esto es evidente cuando, y contrario a las zonas de atracción, se necesitan más de seis departamentos para superar el 50% de población que salió hacia otras regiones. Los principales expulsores de población son los departamentos de la región Andina[82]. En estas zonas se presentan grandes proporciones de población rural vinculada a actividades de producción del sector primario, y asimismo son las zonas donde la violencia relacionada con la crisis política y social tiene sus más altas repercusiones. Aunque los departamentos de la Costa Caribe y Pacífica experimentan similares condiciones de pobreza y aislamiento, presentan tendencias de expulsión más moderadas. Según Martínez[83], esto es un indicio del impacto desigual de la violencia política de mediados de siglo en el país.

Al observar los dos anteriores patrones, no es difícil comprobar la existencia de relaciones de influencia geográfica entre centros de desarrollo y áreas rurales de expulsión. En los departamentos de la región Andina, la incipiente estructura de producción agrícola, base económica de la región, provoca que la gran mayoría de migrantes de estos territorios llegue a Bogotá, lugar en el que se presentan mejoras en la calidad de vida, principalmente en sectores como el económico, educativo y el de la salud. Simultáneamente, Valle y

[81] Ciro Martínez, "Las Migraciones Internas en Colombia: Análisis Territorial y Demográfico según los Censos de 1973 y 1993". Tesis de doctorado (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2001).
[82] Entre los departamentos que conforman la región Andina se encuentran: Cundinamarca, Boyacá, Tolima, Caldas, Antioquia, Santander, Risaralda, Quindío, Huila.
[83] Ciro Martínez, *Las migraciones internas en Colombia* (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2006).

Atlántico mantienen relaciones de influencia con la población de la Costa Pacifica y Caribe respectivamente.[84]

Para el Censo Nacional de 1993, en el que aparecen 7.1 millones de migrantes internos, estos patrones mantienen sus comportamientos con algunos cambios. Bogotá y Valle mantienen los dos primeros puestos de recepción de población. Sin embargo, son ahora acompañados por Cundinamarca, que reemplaza al Atlántico en el tercer puesto; entre Bogotá, Valle 3y Cundinamarca acogen el 49% del total de inmigrantes internos. Respecto a la población emigrante, sigue siendo relevante la migración de la población vinculada a contextos rurales. Pero sorprendentemente, entre 1988 y 1993, Bogotá se convierte en el territorio con los flujos de salida más altos del país. Esto es síntoma de una desconcentración demográfica provocada por problemas de saturación urbana e inseguridad que atraviesan los tradicionales polos industriales[85].

Antes que nada, hay que destacar el posicionamiento del departamento de Cundinamarca como tercer foco receptor de población del país. Los flujos de población que se desplazan entre Bogotá y Cundinamarca, departamento que a pesar de seguir generando flujos de salida importantes se convierte en receptor de población que sale de Bogotá, explican gran parte de la desconcentración urbana que experimenta la capital. Al mismo tiempo, migrantes de otras regiones que tienen como destino a Bogotá, pero que ven en Cundinamarca un paso intermedio, ayudan a posicionar a este departamento como área de atracción relevante.[86]

[84] Ciro Martínez, "Las Migraciones Internas en Colombia: Análisis Territorial y Demográfico según los Censos de 1973 y 1993". Tesis de doctorado (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2001).
[85] Ciro Martínez, *Las migraciones internas en Colombia* (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2006).
[86] Ibíd.

Para este siglo, Bogotá se sigue caracterizando por recibir la mayor proporción de los flujos migratorios internos del país. Según el Censo Nacional de 2005, entre las unidades territoriales que cuentan con saldo positivo, Bogotá es la que tiene el saldo migratorio interno más alto entre el 2000 y 2005. Aunque está alta recepción de población sigue siendo explicada en gran medida por la relación de influencia que mantiene Bogotá con los departamentos andinos, se puede ver que la capital del país comienza a atraer flujos migratorios provenientes de la región Pacifica y Caribe, así como también de los Llanos Orientales, particularmente del departamento del Meta.

En definitiva, la mayoría de la literatura sobre migración interna en Colombia concuerda en que la fuerza de atracción de Bogotá se explica por su papel como centro administrativo, educativo, cultural y financiero más importante del país, cualidad que la hace gozar de una mayor oferta de bienes y servicios. Debido a esto, jalona en mayor proporción a la población migrante interna, que encuentra en Bogotá la solución y satisfacción a necesidades que en sus lugares de origen no pueden cubrir.[87] Asimismo, Romero[88] explica que el predominio de Bogotá sobre los demás centros receptores ha sido histórico, no solo por recibir las cantidades más altas de migrantes sino también porque recibe a los más calificados. Cepeda[89] confirma esto al declarar que en Bogotá existe una concentración de capital humano altamente calificado ocasionado por la migración interna.

2.1.2. Flujos migratorios costeños con destino a Bogotá.

[87] Dane, "Evidencia reciente del comportamiento de la migración interna en Colombia a partir de la Encuesta Conitnua de Hogares", Dirección de Metodología y producción Estadistica, (Bogotá: República de Colombia, 2003).

[88] Julio Romero, "El éxito económico de los costeños en Bogotá: migración interna y capital humano", Documentos de trabajo sobre economía regional, no. 129, (2010).

[89] Cepeda, Laura. "'¿Fuga interregional de cerebros?' El caso colombiano", Documentos de trabajo sobre economía regional, no. 167, (2012).

Históricamente, los flujos de migrantes del Caribe colombiano a Bogotá han tenido proporciones bajas. La causa principal de este fenómeno se debe a que los movimientos migratorios de esta población se caracterizan por ser de corta distancia, es decir, tienen origen y destino dentro de la misma región (intrarregional). De acuerdo con Martínez[90], este comportamiento se debe a la fuerza cultural de la región, más que a su condición de contigüidad geográfica. Lo cierto es que para el censo de 1993, de 1.278.352 migrantes interdepartamentales costeños, el 69,4% eligió un destino ubicado dentro de la región. El destino preferido es Barranquilla, aunque desde la década de los 80, Cartagena y La Guajira también comienzan a recibir importantes proporciones de población.

De este modo, la población costeña residente en Bogotá presenta pequeñas dimensiones. En 1973, los costeños que viven en Bogotá suman 38.499, solo el 3% del total de migrantes internos colombianos que elegía como destino la capital del país y, asimismo, el 5,8% de la migración interdepartamental del Caribe colombiano. Para el censo de 1993 se registran ligeros incrementos, la población caribeña que reside en Bogotá es de 91.395, es decir, el 4,2% de la población que llega a Bogotá y el 7,1% de la migración interdepartamental de la región.

Sin embargo, estos datos esconden una interesante relación sobre el comportamiento de los flujos migratorios entre el Caribe y Bogotá. Si en vez de tomar la migración interdepartamental, se evalúa la población que migró hacia departamentos que no pertenecen a la región (interregional), los resultados muestran que Bogotá es el segundo foco receptor de población proveniente de la Costa Caribe. De este modo, de los 390.879 migrantes interregionales de la costa Caribe para 1993, el 23% elige a Bogotá como su

[90] Ciro Martínez, *Las migraciones internas en Colombia* (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2006).

lugar de residencia, solo por detrás de Antioquia, que por su vecindad con el departamento de Córdoba recibe cerca del 28%.

A comienzos del siglo XXI, la situación no cambia mucho, aunque se evidencia una mayor propensión por parte de la población costeña en elegir como destino migratorio a la capital del país. Tomando como referencia los datos de la Encuesta Continua de Hogares[91], se puede ver que la migración interdepartamental para el Caribe sigue siendo de corta distancia. De un total de 1.437.216 de migrantes internos, el 65,8% migra dentro de la región. No obstante, si se examinan a los 492.168 migrantes que escogen territorios fuera del Caribe, se puede ver que el 37,1% escogió departamentos de la región Central y el 31,5% a Bogotá como lugares de residencia.

Los datos relacionados con la migración reciente (1998-2003) en la misma Encuesta Continua de Hogares, confirman que existe una tendencia hacia la elección de Bogotá como territorio de destino. Entre 1998 y 2003 migraron 68.976 personas nacidas en el Caribe colombiano a Bogotá, más de la tercera parte del total de 155.278 costeños que para el 2003 vive en la capital del país. Si se analiza la migración interregional, se tiene que de un total de 156.957 migrantes, el 44% elige a Bogotá entre el periodo de 1998-2003. Esto comprueba que los flujos de salida de la región Caribe que tienen como destino Bogotá son cada vez más altos; según el censo nacional de 2005, la población costeña residente en Bogotá es de 189.369, este dato permite apreciar que en solo dos años esta población ha crecido en un 20,6%.

Las explicaciones de los estudios sobre la migración costeña a Bogotá se mantienen dentro de las hipótesis relacionadas a la atracción económica y educativa que la capital

[91] Dane, "Evidencia reciente del comportamiento de la migración interna en Colombia a partir de la Encuesta Conitnua de Hogares", Dirección de Metodología y producción Estadistica, (Bogotá: República de Colombia, 2003).

ejerce. Wade[92] sugiere que la oferta educativa determina la decisión de los costeños de migrar hacia Bogotá y explica que gran parte de está población la componen estudiantes de clases medias y altas provenientes de las capitales de los departamentos de la región. Por su parte, Romero[93], al comparar el ingreso teniendo en cuenta el mismo nivel educativo entre nativos del Caribe colombiano que aun residen en la región y aquellos que decidieron migrar a Bogotá, encuentra que estos últimos están mejor remunerados.

Esta revisión de los antecedentes de los flujos originados en el Caribe colombiano que tienen como destino Bogotá, se hace con el propósito de explorar paralelismos migratorios entre el grupo de músicos costeños y el de costeños no músicos. Adelantando un poco los resultados del siguiente apartado, se puede sugerir que ambas migraciones se relacionan en los siguientes elementos: se acentúan hacia finales del siglo XX; y son estimuladas principalmente por los factores económicos que ofrece Bogotá. Sin embargo, estas son tesis especulativas que necesitan una mayor comprobación mediante estudios que examinen distintos grupos humanos con una región común e idéntica ruta migratoria.

2.2. ¿Por qué los intérpretes vallenatos costeños eligen Bogotá?

Para los intérpretes costeños entrevistados, Bogotá es la mejor ciudad del país para trabajar en el sector musical y como intérprete vallenato. Por ejemplo, Jairo, uno de los músicos entrevistados, al ser preguntado sobre el motivo de su llegada a Bogotá desde Bosconia, Cesar, responde "o sea por lo que Bogotá ha sido la… La plaza número uno que ha tenido Colombia, entonces es la mejor plaza pa' uno trabajar la música". En la misma

[92] Peter Wade, *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia* (Bogotá: Vicepresidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación - Plan Caribe, 2002).
[93] Julio Romero, "El éxito económico de los costeños en Bogotá: migración interna y capital humano", Documentos de trabajo sobre economía regional, no. 129, (2010).

línea, Orlando, quien proviene de Chimichagua, Cesar, al ser preguntado sobre la existencia de otras opciones de destino en el momento en que dejo su natal Chimichagua, expresa que "no, solamente acá en Bogotá. Sí, porque está es la mejor plaza de los músicos. Cualquier músico que llegue aquí es la mejor plaza".

Uno de los rasgos que destacan estas personas es el tamaño que tiene el mercado informal de la música en Bogotá, el cual permite tener mayores oportunidades de trabajar como músico en comparación a cualquier otra ciudad o región del territorio colombiano. Gonzalo, intérprete nacido en Valledupar pero proveniente de la ciudad de Medellín, comenta sobre las razones de su migración a la capital:

> "Bueno, el hecho de ser la ciudad más grande que… Hay mayor oportunidad de trabajar, fue una de las que me incentivo a venir acá a Bogotá. Y… La demanda de trabajo pues, hay más posibilidades de poder ejercer la música, hay más grupos para poder trabajar uno y poder desarrollar lo que uno hace como músico".

Por su parte, Orlando, al explicar que no solo los intérpretes del género musical vallenato tienen la oportunidad de acceder al trabajo en el sector de La Playa, brinda una imagen más precisa de las dimensiones del mercado informal de la música en Bogotá:

> "Bueno, primero por la cuestión de la música. Allá en la Costa hay muchos músicos, sí, entonces no hay, digamos esa opción como la que hay aquí en Bogotá en la plaza. Esta es la plaza de los músicos. Como se dice aquí La Playa. Hay opción para el vallenato, para el mariachi, para orquesta, para norteña, para el trío. Todo el mundo aquí tiene trabajo, sí".

Otra de las razones que exponen para enfatizar las ventajas de trabajar en Bogotá es la continuidad en el trabajo. Intérpretes como Moisés y Sergio explican que al existir una mayor demanda de trabajo, hay una mayor continuidad para trabajar como músico. Sergio, quien viene de Valledupar y tiene más de 15 años trabajando en La Playa, cuenta que en la capital del Cesar el tiempo entre tener un trabajo y conseguir uno nuevo era en promedio de tres semanas. Este intérprete manifiesta que en Valledupar:

> "No era como tan grande el trabajo como aquí en Bogotá. Aquí un lunes, un martes, un viernes, cualquier hora a la una, a las dos de la mañana, a las tres, te llaman para dos, tres horas. Un cliente te llama y ya tienes trabajo".

Al mismo tiempo, estos intérpretes costeños reconocen que el trabajo como músico vallenato es mejor remunerado en Bogotá. Por ejemplo, Orlando muestra las diferencias entre el ingreso que se puede percibir en la Costa Caribe y el que es posible ganar en Bogotá:

> "Porque allá una noche uno se gana setenta, ochenta, cien, acá no, aquí ya uno trabaja por hora. Ya una hora sale en 350 o 450, sí, y son varias horas las que uno toca aquí. Allá no, allá es toda la noche".

De igual modo, al comparar a Bogotá con un polo industrial como Medellín, Gonzalo cuenta que aunque en esta ciudad las tarifas son prácticamente las mismas que en la capital, la diferencia la hace la continuidad en el trabajo. Sobre la diferencia de trabajar como músico en un lugar y otro comenta:

> "Si se han logrado otras cosas que de pronto en Medellín generaban más tiempo. Y era por la demanda. Medellín a pesar de ser una ciudad bien agradable, bien… Para mi es una ciudad sana a pesar de su información negativa y… También industrial, pero es muy pequeña aun, entonces la demanda era muy poca. Bueno, sí sale trabajo, pero digamos tu allá en Medellín un sábado puede hacer 3 horas, a veces 4. Aquí usualmente son 5, 6, 7 horas en un sábado. También a veces se baja el trabajo, pero estamos constantemente en la juega"

Una de las consecuencias de acceder a una mayor demanda y así tener más continuidad en el trabajo es la posibilidad de dedicarse a tiempo completo a la labor musical. Algunos de los entrevistados, en sus áreas de origen complementaban el trabajo como músico realizando labores en otros sectores de la economía. Por ejemplo, Orlando advierte que lo que se ganaba trabajando en la música no le alcanzaba para vivir y que ya le "tocaba por otro lado, buscarme la yuquita por otro lado jeje. Trabajando en celaduría o en albañilería". Por su parte, Jairo se desempeñaba como maestro de obra para complementar las ganancias obtenidas de la actividad musical.

De esta manera, los factores de atracción que llaman la atención a estas personas a la hora de tener como destino migratorio a Bogotá, se superponen a las carencias y desventajas que tiene el trabajo en el sector musical en las áreas de origen o residencia anterior. El tamaño del mercado de la música en Bogotá genera una mayor demanda y continuidad en el trabajo que permite a los músicos dedicarse a tiempo completo a las labores musicales; al mismo tiempo este trabajo es mejor remunerado. Todo esto hace que las condiciones de trabajo sean mejores en Bogotá que en cualquier otra ciudad o municipio del país, en los que si la tarifa mantiene montos similares a los pagados en la capital, no se accede a la posibilidad de trabajar tan frecuentemente.

Al observar este escenario, resulta innegable que la migración de estás personas en gran medida responde al predominio de los factores de atracción del mercado de música informal de la capital del país y en la mayoría de los casos a la búsqueda de mejores oportunidades económicas. Sin embargo, hay que considerar algunas cuestiones. Si bien es cierto que los factores económicos motivaron a muchas personas a llegar a Bogotá, cada caso es particular. Por ejemplo, bajo esta interpretación no se sabe en que momento del proceso migratorio se conoce la información. Aunque antes de migrar muchos conocían las ventajas de trabajar como músico vallenato en Bogotá, otros se enteraron ya estando en la ciudad. Este último caso es el de Domingo, quien cuenta que llego de Barranquilla porque en esa ciudad no habían centros de enseñanza que tuvieran clases de bajo eléctrico. Sobre esto explica:

> "En la facultad... En la facultad de artes, de música específicamente, en la ciudad de Barranquilla. En ese entonces, finales de los noventa.... Finales y principios del 2000, no sé si ahora habrá, no había cátedra de bajo eléctrico ni de bajo. Solamente tocaba estudiar contrabajo. No había nada de eso, ni bajo acústico, ni clásico ni nada. Le tocaba a estudiar a uno contrabajo o contrabajo. Estudié un año en la Universidad del Norte contrabajo y violonchelo en Batuta, antes de venirme".

Debido a que el proceso migratorio de Domingo está vinculado a factores educativos, inicialmente no sabe de la posibilidad de trabajar en el sector de La Playa. De esto se entera ya estando en la ciudad gracias a la información brindada por un conocido con el que no mantiene contacto frecuente. La manera en que llega la información a Domingo, pone de manifiesto otro limitante de la teoría push-pullI: no puede precisar por medio de cuáles circuitos la información circula, si lo hace a través de redes familiares o de amistad, o si se debe a encuentros fortuitos con conocidos o desconocidos, como se explicará más adelante.

Aunque vimos anteriormente que los motivos de la migración están relacionados con las notables fuerzas de atracción económicas, en algunos casos esta información aparece en etapas posteriores del proceso migratorio, así como también existen casos en que la decisión de migrar no se concreta hasta tener o pertenecer a una red migratoria. En este sentido, Portes[94] sostiene que para entender a cabalidad estos procesos, se hace necesario revisar otros marcos explicativos como el papel de las redes, el capital social y el capital cultural. En la siguiente sección, se expondrá detalladamente el funcionamiento de estos elementos teóricos en el desarrollo del proceso migratorio aquí estudiado.

2.3 El capital social, el capital cultural y las redes sociales.

Aunque las disparidades económicas entre las zonas de expulsión y atracción son relevantes a la hora de comprender el proceso migratorio examinado en este estudio, se debe considerar otras posibles interpretaciones que bajo la luz de este modelo permanecen ocultas. Además, como lo expone Portes[95], este enfoque ignora las particularidades de los individuos que migran, así como tampoco explica las diferencias en el tamaño,

[94] Alejandro Portes, "Contemporary Immigration: Theoretical perspective on its determinants and modes of incorporation", The international migration review 23, no. 3, (1989): 606-630.
[95] Ibíd.

direccionalidad y propensión de migrar de grupos poblacionales de una misma región. Adicionalmente, y como bien sugiere Durand[96], la comprensión del proceso migratorio debe hacerse desde el supuesto teórico-metodológico de la complementariedad de enfoques; no se puede explicar todo desde una sola interpretación. De acuerdo con esto, se revisará el papel del capital social, las redes y el capital cultural, con la intención de completar con nuevos aspectos el análisis del fenómeno planteado.

2.3.1. El capital social y las redes como elementos de atracción.

El capital social vinculado a los procesos de migración de los intérpretes vallenatos de la Costa Caribe que trabajan en el sector de La Playa en Bogotá, se presenta en diferentes dimensiones y etapas del proceso. En algunos casos, los lazos fuertes construidos desde la base familiar fueron determinantes en la materialización del proyecto migratorio; mientras en otros casos, los lazos débiles suministraron información del potencial de Bogotá como posible destino o el de La Playa como fuente de trabajo. Dada la relevancia del capital social y las redes sociales en este proceso, se hace imposible seguir sin examinar dichos conceptos.

A pesar de que el concepto de capital social se ha venido popularizando desde las ultimas décadas, su uso en los estudios sociales aparece desde principios del siglo XX. Una de las consecuencias de su uso frecuente se manifiesta en la variedad de interpretaciones que existen de este concepto, del cual aun no existe concordancia sobre su significado y posibles aplicaciones. En este sentido, en las siguientes líneas se explorara las aportaciones más emblemáticas que desde la sociología se han realizado del concepto, con el fin de

[96] Jorge Durand, "Origen es destino. Redes sociales, desarrollo histórico y escenarios contemporáneos", en *Migración México-Estados Unidos. Opciones de política*, Coord. Roberto Tuirán, (Mexico: Univesidad de Guadalajara, 2000).

exponer qué se ha comprendido por capital social y qué se comprenderá por el mismo termino en este estudio.

Entre los autores más sobresalientes que han utilizado y definido el capital social dentro de la sociología, se encuentran Bourdieu, Coleman, Massey y Granovetter. Según Bourdieu, el capital social es la totalidad de recursos que mantiene un individuo al pertenecer a una red relaciones de conocimiento y reconocimiento mutuo. Este autor equipara el capital social con la membresía a colectividades y con la pertenencia a redes de influencia y soporte, y explica que puede ser acumulado e intercambiado por capitales como el cultural y el económico. Para Bourdieu, la pertenencia a un grupo, la existencia de relaciones de intercambio material y simbólico en su interior, el grado de institucionalidad del grupo y sus recursos, son aspectos que incrementan la habilidad de un actor en avanzar hacia sus intereses.[97]

Por su lado, Coleman expresa que todas las relaciones y estructuras sociales de alguna forma facilitan la existencia de capital social. Este autor subraya la cualidad colectiva de las relaciones sociales, cualidad que es el cimiento de los lazos interpersonales que ayudan a los individuos a propender por logros y fines que en otras circunstancias difícilmente pueden ser alcanzados. Coleman identifica como relaciones interpersonales los lazos de parentesco, las redes comunitarias informales y las colectividades sociales.[98] Bourdieu y Coleman concuerdan en que la pertenencia a un grupo y las relaciones de intercambio en su interior tienen una función determinante en la creación y sostenimiento del capital social.

[97] Pierre Bourdieu, "The forms of capital", en *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education,* ed. J. Richardson (New York: Greenwood, 1986), 241-258.

[98] James Coleman, "Social capital in the creation of human capital", The American Journal of Sociology 94, Supplement: Organizations and Institutions: Sociological and Economic Approaches to the Analysis of Social Structure, (1988): 95-120.

Massey al igual que Coleman, sitúa el capital social en las esferas de las relaciones sociales, aunque se concentra en las formas en que este capital orienta geográficamente los flujos de trabajadores de un mismo origen en determinados nichos laborales. Para este autor, el capital social aumenta la probabilidad de éxito del proceso migratorio por medio de la información y apoyo directo que suministran los migrantes iniciales a los migrantes potenciales[99]. Massey explica que las redes sociales se componen de lazos interpersonales como los lazos de parentesco, los vínculos establecidos por amistad y aquellos basados en la pertenencia a una misma comunidad de origen.[100]

Contrario a Coleman y Massey, Granovetter desarrolla el tema de los vínculos débiles y explica su importancia dentro de las redes sociales. Este autor expone que en torno a cualquier individuo existe una red de relaciones formada por sus vínculos fuertes (familia y amigos), y otra red más extensa compuesta por sus vínculos débiles. Para Granovetter, las relaciones sociales dentro de esta red se caracterizan por el contacto poco frecuente, la falta de intensidad emocional en las interacciones y la inexistencia de un historial de favores recíprocos. A pesar de estas limitaciones, Granovetter explica que los vínculos débiles aportan información no conocida por los agentes, debido a que habitualmente se mueven en los mismos circuitos que sus vínculos fuertes. Así, los vínculos débiles aportan información nueva sobre posibles mecanismos de acción que en este caso pueden incidir en los procesos de toma de decisiones y materialización del proyecto migratorio.[101]

[99] Douglas Massey, Joaquin Arango, Hugo Graeme, Ali Kouaouci, Adela Pellegrino y Edward Taylor, "Theories of international migration: a review and appraisal." Population and development review 19, no 10, (1993): 431-466.

[100] Douglas Massey, Alberto Palloni, Miguel Ceballos, Kristin Espinosa y Michael Spittel, "Social Capital and International Migration: A Test Using Information on Family Networks", American Journal of Sociology 106, no. 5 (2001): 1262-1298.

[101] Mark Granovetter, "The Strength of Weak Ties", American Journal of Sociology 78, no. 6, (1973): 1360-1380.

Para los fines analíticos de este estudio, se definirá el capital social, siguiendo la línea de Coleman[102], como todas las estructuras y relaciones sociales que permitan por medio de la interacción entre agentes dentro de una red, alcanzar logros que en la ausencia de estas relaciones sería difícil conseguir. Asimismo, el análisis se desarrollara desde las redes egocéntricas, es decir, el análisis de la red se plantea desde el punto de vista del individuo que se posiciona como ego (en el centro de la red). De este modo, se reconocerá como lazos fuertes aquellos con los que el individuo o el ego interactúa con mayor frecuencia, mientras que los lazos débiles serán identificados como aquellos con los que el ego no interactúa con tanta intensidad.

En las siguientes páginas pasaremos a estudiar las implicaciones de estas teorías en el caso aquí estudiado. Primero, se seguirá a Bourdieu, Coleman y Massey en sus proposiciones sobre la importancia que tiene la pertenencia a un grupo en la formación de capital social, en particular se evaluará el papel de la familia en las diferentes etapas del proceso migratorio de los músicos costeños. Seguidamente, se aprovechará el análisis de las redes familiares para introducir el concepto de capital cultural, el cual en muchos de los casos aquí presentados está ligado a la pertenencia a un grupo familiar con tradición musical. Para clausurar, se examinará la función de los vínculos débiles, puentes y ausentes, estos últimos conceptos también desarrollados por Granovetter.

2.3.2. Los vínculos fuertes. La familia como institución facilitadora del proceso migratorio.

[102] James Coleman, "Social capital in the creation of human capital", The American Journal of Sociology 94, Supplement: Organizations and Institutions: Sociological and Economic Approaches to the Analysis of Social Structure, (1988): 95-120.

De acuerdo a Bourdieu y Coleman, la pertenencia a un grupo y las relaciones de reciprocidad e intercambio simbólico en su interior son factores básicos para la creación y mantenimiento de capital social. Para Bourdieu[103], el capital social potencial de una red se encuentra en la estabilidad y permanencia que pueda garantizar para sus miembros. Tanto para Coleman[104] como para Massey[105], las características que define Bourdieu se encuentran mejor expuestas en los vínculos fuertes, particularmente en los lazos familiares y de amistad. Para estos autores, la cohesión en el interior de estos grupos permite la creación de un flujo de información y una red de apoyo directo en la obtención de logros personales y colectivos. Como veremos, los procesos migratorios de los intérpretes costeños de vallenato también siguen estas pautas.

En algunos casos, la información de familiares que llegan con antelación y que llevan tiempo trabajando en La Playa, es decisiva para la migración de las personas aquí estudiadas. Sergio llego a Bogotá en 1999 gracias a su hermano, quien desde el 94 se desempeña como intérprete vallenato en la ciudad. Sergio cuenta que cuando su hermano lo llamó, este último pretendía consolidar un grupo musical vallenato. Igualmente, Moisés llegó en 2005 por la información otorgada por su hermano, quien complementa su trabajo como farmacéutico entre semana con la de músico vallenato los fines de semana. Por su parte, Orlando, quien llega a Bogotá en el 2001, al ser preguntado sobre si conocía de la existencia de La Playa antes de su llegada a la capital cuenta:

---

[103] Pierre Bourdieu, "The forms of capital", en *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education,* ed. J. Richardson (New York: Greenwood, 1986), 241-258.

[104] James Coleman, "Social capital in the creation of human capital", The American Journal of Sociology 94, Supplement: Organizations and Institutions: Sociological and Economic Approaches to the Analysis of Social Structure, (1988): 95-120.

[105] Douglas Massey, Alberto Palloni, Miguel Ceballos, Kristin Espinosa y Michael Spittel, "Social Capital and International Migration: A Test Using Information on Family Networks", American Journal of Sociology 106, no. 5 (2001): 1262-1298.

> Si claro. Eso me lo comentaron otros muchachos, otros músicos. **¿Quiénes eran ellos?** Por medio de unos tíos míos, que ellos ya tienen quince años de estar trabajando acá. Y hay otros músicos que ya tienen 20. Tienen 20 años de estar trabajando aquí, les ha ido bien, para que. La plaza es muy buena.

El capital social migratorio, como explica Massey, no solo se reconoce en el suministro de información, para este autor también se puede ver en el apoyo directo con el que se reducen los costos y riesgos asociados al asentamiento en otro lugar[106]. Esta cualidad del capital social relacionada con el fenómeno migratorio, frecuentemente está presente en las redes familiares de los intérpretes vallenatos en la forma de un hospedaje inicial y transitorio. Por ejemplo, Sergio se hospeda en casa de su hermano los dos primeros meses después de su llegada. Sin embargo, busca salir de allí lo antes posible para tener un lugar en el que recibir a la esposa e hijos. Moisés también se queda 3 meses en casa de su hermano mientras ahorra para tener su propio lugar. Del mismo modo, Orlando relata su experiencia:

> "Llegué a donde un tío mío pero allí duré apenas un mes. Ya el resto de meses me tocó, nos tocó, a mi señora y a mí, ella trabaja por una parte y yo siempre en la música".

Orlando muestra preocupación por no molestar a sus familiares, al ser preguntado por la corta estadía en casa de sus tíos dice: "Sí porque esa cuestión así de molestar a la familia, ya las cosas la tiene que hacer uno propiamente, hacerlas propiamente". No obstante, reconoce el apoyo de sus tíos: "Los únicos que me apoyaron, "eche adelante" y sí, porque las cosas que uno hace por su propia cuenta son las que salen bien". Orlando cuenta que cuando salió de casa de sus tíos, pudo arrendar un lugar para vivir con su esposa en donde también hospedaba a familiares y amigos músicos que llegaban con la intención de trabajar. Incluso dice que recibió por 5 años a un amigo de su natal Chimichagua:

[106] Douglas Massey, Joaquin Arango, Hugo Graeme, Ali Kouaouci, Adela Pellegrino y Edward Taylor, "Theories of international migration: a review and appraisal." Population and development review 19, no 10, (1993): 431-466.

> "Cuando yo comencé, me tocó recibir a un sobrino acordeonero, mi sobrino vino, tocó acá conmigo, duró como un año, volvió y se fue por la cuestión dee… cosas familiares allá, con el papá y la cuestión, que el papa necesitaba alguien que estuviera al frente de la finca (…) Tuve el cantante, Jonathan Carrillo, que duró 5 años conmigo. Le trasladaron la mujer para Fusagasugá y se fue. También a Gabriel Leiva, un cantante, un gran cantante pa que, y compositor, y de Fundación. Se quedo en mi casa, duró unos 8 meses".

Orlando busca reproducir la ayuda que le dieron sus tíos al brindar hospedaje a otros vínculos fuertes de su red. Massey llama a esta práctica como efecto multiplicador, explicando que por la llegada de cada nuevo migrante, hay un aumento en la probabilidad de éxito de migrantes potenciales[107]. De esta forma, la llegada de Orlando posibilita el arribo de 3 músicos más, que no solo reciben la ayuda otorgada por Orlando, sino también asisten a este en su aspiración por consolidarse como músico vallenato en Bogotá. Otra muestra de ayuda reciproca es el caso de Sergio, el cual llega por la información y soporte concedido por su hermano, quien a su vez recibe el apoyo de Sergio en su pretensión por afianzar su propio conjunto vallenato.

2.3.3 El capital cultural.

Para explicar la incidencia del capital cultural en la migración de músicos costeños a Bogotá, se debe antes que nada revisar la definición de Pierre Bourdieu, autor que acuñó y popularizó el concepto. Según Bourdieu, el capital cultural se refiere a la acumulación de conocimientos, habilidades y prácticas, apropiados por el individuo a través de la formación académica, las experiencias profesionales, los conocimientos heredados y cualquier otro tipo de actividad sujeta al cultivo y transmisión del saber.[108] Además, y como explica Bourdieu, la acumulación de este capital permite la movilidad dentro del espacio social.[109]

---

[107] Ibíd.

[108] Pierre Bordieu, "Los tres estados del capital cultural". Revista Socológica, no. 5, trad. Monique Landesmann, (1987): 11-17.

[109] Ibíd.

Si bien en algunos casos los intérpretes costeños que llegan a Bogotá han adquirido el capital musical a través de la formación académica en una universidad o conservatorio, la forma de acumulación de capital cultural que más se presenta está relacionada con la apropiación de conocimientos heredados. Gran parte de estos intérpretes adquirieron la habilidad musical en el seno de sus propias familias, las cuales detentan una gran proporción de miembros vinculados a la actividad musical. Así lo ejemplifica Orlando, "Bueno, mi papá era acordeonero, mi abuelo era acordeonero, mis tíos son acordeoneros, hay percusionistas, hay guacharaquero, hay guitarristas". Sobre su proceso de formación musical, Orlando cuenta:

> "Bueno, lo mío es de herencia. De herencia, ya yo a los diez años ya estaba tocando. Pero no estaba de lleno en la música, solamente en parranda, por ahí, que me llevaban los tíos míos, los primos y esa cuestión. Pero no veía nada de plata. Pero la cuestión era aprender. Y ya hoy en día me ha servido pa defenderme yo solo" (…). "sí entonces ya uno va adquiriendo... eso es como una escuela, a uno lo llevan, pa que uno vaya en ese proceso, ya como mi papa hoy en día ya no estaba en ese tiempo, que el murió, ellos me cogieron y me fueron enseñando la música".

La adquisición de capital cultural por herencia familiar también se exhibe en el caso de Jairo, quien en un principio desempeña laborales como plomero en Bogotá. Jairo pudo acceder al trabajo como músico vallenato gracias a la previa formación de unas capacidades musicales, de las que cuenta: "o sea tenía bastante idea de la música porque eso nació conmigo e inclusive la, la familia mía por parte de padre son músicos y eso como que se le, o sea nace con uno en la sangre". Igual que Orlando, Jairo también tiene una gran cantidad de familiares que tienen como oficio la música: "en la familia mía por parte de padre hay músicos de todo, hay percusionista, eh hay vocalista, hay compositores". Jairo cuenta con dos hermanos que también se desempeñan en la actividad musical vallenata en La Playa.

Incluso, estos intérpretes tienen vínculos familiares con personas que lograron alguna relevancia en el mercado discográfico nacional. Por ejemplo, Orlando es sobrino de

Eduardo “El Papi” Sarmiento, quien junto a Arturo Durán grabó canciones como La Lira, Adiós María y Pimpinela, las cuales tuvieron un éxito moderado en la década de los 80. Del mismo modo, Moises pertenece a una familia de músicos en la que sobresale su tío Emilio Oviedo, primer acordeonista de Rafael Orozco; como también Sergio, que tiene familiares que trabajaron con la agrupación “Los Diablitos. Pero Jairo es quien comparte un lazo familiar con una verdadera estrella del vallenato. Jairo es primo en segundo grado (el papá es primo hermano) de Gonzalo “Cocha” Molina, acordeonero que acompañó a iconos del género como Diomedes Díaz e Iván Villazón.

Existe una tendencia a que el capital cultural musical de estos intérpretes haya sido adquirido mediante una formación empírica orientada y estimulada en el seno de la vena musical de sus familias. En este punto, hay que tener en cuenta que la familia puede servir de mediadora en los procesos de iniciación musical en contextos festivos como la parranda, el cual funciona como una fuente de aprendizaje y de experiencia para estos músicos, como en el caso de Orlando. Sin embargo, el contexto musical de la parranda también juega un papel importante en la exclusiva formación empírica de intérpretes vallenatos como Jimmy y Alberto, quienes no cuentan con una tradición ni herencia musical familiar.

Desde que se encontraba en su natal Valledupar, Jimmy tenía como pasatiempo el canto, el cual desplegaba con frecuencia en fiestas familiares o en parrandas con vecinos o amigos. Después de terminar el bachillerato, Jimmy emigró a Bogotá con el objetivo de cursar el pregrado universitario de Derecho, que decidió abandonar para dedicarse por completo a la actividad del canto vallenato, la cual venía desempeñando en bares y establecimiento nocturnos desde su llegada a la capital del país. Por su parte, Alberto cuenta que su proceso de formación también se enmarca en las fiestas y parrandas que

frecuentó cuando era aún un adolescente, donde prestaba atención a los ritmos y técnicas ejecutadas por los percusionistas de turno. En ambos casos, estas capacidades e intereses musicales se fueron afianzando con el ejercicio del vallenato como actividad económica.

Como se dijo inicialmente, también se encuentran intérpretes costeños que han recibido formación académica musical. Por ejemplo, Domingo tiene una amplia experiencia académica que va desde cátedras cursadas en la Universidad del Norte, ciclos académicos cursados en la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla, y un pregrado finalizado como maestro en música en la Universidad Incca de Colombia, bagaje académico concentrado en el aprendizaje del bajo eléctrico, o en su defecto del contrabajo. Por otro lado, Gonzalo es egresado del Conservatorio de Ibagué, ciudad en la que vivió antes de probar suerte como intérprete vallenato en Medellín y Bogotá, respectivamente.

Sin el animo de expresar afirmaciones generales y concluyentes sobre la población de músicos costeños que trabajan en La Playa, estas dos personas son los únicos intérpretes de la muestra que han tenido alguna formación académica. Casualmente, también son los únicos que no sobrepasan los 35 años. Contrario al resto de músicos de la muestra, los cuales detentan una formación exclusivamente empírica y exceden los 45 años.

Asimismo, Domingo y Gonzalo tienen proyectos musicales paralelos al ejercicio de la música vallenata en La Playa. Domingo es bajista de Colectro, agrupación barranquillera que busca fusionar sonidos y estilos musicales del Caribe colombiano con las matrices de la música internacional contemporánea. Gonzalo, en cambio, tiene un proyecto como solista en el que intenta fusionar, en sus propias palabras, el vallenato con la champeta. Ambos mantienen una relación utilitaria con La Playa, a la que acuden la mayoría de las veces en situaciones de apuro económico.

2.3.4. Los vínculos ausentes en el proceso migratorio.

Refutando la idea de Coleman, la cual enfatiza en la importancia de los vínculos fuertes en la obtención de logros personales y colectivos que en su ausencia no serían alcanzados; Granovetter expone que en una red densa los vínculos fuertes se mueven dentro de los mismos circuitos y comparten el mismo flujo de información, cuestión que limita el conocimiento de nueva información y oportunidades. Contrario a los vínculos fuertes, este autor resalta el papel de los vínculos débiles, con quienes a pesar de no tener relaciones tan estrechas e intensas, aportan información nueva a los sujetos.[110]

Tratando de profundizar más sobre el carácter de este tipo de vínculos, Granovetter explora relaciones sociales en que los lazos aún son más frágiles. Para el autor, la inexistencia de cualquier relación entre dos agentes, así como también los lazos sin significado sustancial, se pueden calificar como vínculos ausentes. Granovetter ejemplifica el tipo de relación que se desarrolla dentro de estos vínculos, al exponer los lazos entre personas que comparten residencia en una misma calle o edificio, también aquellos entre consumidores de un comercio local y sus trabajadores. Resalta que aunque dos personas conozcan sus nombres "no necesitan mover su relación fuera de esa categoría si su relación es insignificante"[111].

En el caso estudiado, el carácter de estos vínculos puede ser asociado a la relación que se da entre músicos y público, la cual no sobrepasa el espacio festivo y musical en que se da. Aunque pueden bailar y cantar con ellos, los músicos no conocen nada importante de la vida de sus oyentes, así como estos tampoco conocen información respecto a la de los

[110] Mark Granovetter, "The Strength of Weak Ties", American Journal of Sociology 78, no. 6, (1973): 1360-1380.
[111] Ibíd, 1361.

músicos. Sin embargo, en uno de los casos examinados la relación entre músicos y público trascendió estas fronteras.

Exactamente este es el caso de Gonzalo, intérprete que trabajaba en Medellín, que recibió información sobre la posibilidad de trabajar en La Playa gracias a un músico que fue a pasar unos días a la capital antioqueña y el cual hacia parte del público de una fiesta en la que Gonzalo tocó. Cuenta que al finalizar su presentación, este se le acercó y le comento de las ventajas de migrar a Bogotá. Como bien explica Granovetter, los vínculos ausentes pueden servir de puentes para conectar un ego a una red; contrario a los fuertes, los cuales al frecuentar los mismos círculos y redes que el ego, no tienen la capacidad de conectar a este a nuevas redes[112]. En definitiva, este vínculo ausente sirve como puente para conectar a Gonzalo con la red de trabajo musical de La Playa.

Como hasta ahora se puede ver, el acercamiento desde las redes sociales ha resaltado algunos aspectos centrales de la migración de músicos costeños a Bogotá. Entre estos aspectos, se destaca el desenvolvimiento de las redes de estos músicos como fuentes de capital social y cultural que propician la creación de estructuras y relaciones sociales que facilitan la acción, especialmente, la recepción de información, la obtención de empleo, la reducción de costos de establecimiento en la ciudad de destino y la adquisición de habilidades específicas para el desarrollo del trabajo. Sin embargo, y siguiendo el planteamiento de Waldinger[113], las redes no ofrecen pistas sobre la formación de economías migrantes en sectores dominados por trabajadores nativos, como es el caso que ocupa a esta investigación. En el siguiente capítulo, se analizará con mayor detalle esta cuestión.

[112] Ibíd.
[113] Roger Waldinger, "The making of an immigrant niche", International Migration Review 28, no. 1, (1985): 1-30.

Capítulo 3. El trabajo en La Playa: parrandeando 2.600 metros más cerca de las estrellas.

Salí a hacer recorrida por todito el interior
Como llevo buena gira, yo me llevo mi acordeón.
Juan Manuel Muegues.

Entender y vincular la migración con la noción de proceso, implica que el análisis de este fenómeno involucre fases anteriores y posteriores a la realización del desplazamiento. De esta manera, y después de examinar en el capitulo anterior algunos temas relacionados con las etapas iniciales (circuitos de información, motivaciones, factores que facilitan el desplazamiento) del proceso migratorio de los músicos costeños, en el presente capítulo se abordará aquellas etapas posteriores a la realización del movimiento migratorio. Así, el interés de este capítulo se centra en establecer cómo se da la inserción y el establecimiento de estas personas en el mercado de trabajo musical relacionado con el sector de La Playa, y al mismo tiempo, en referenciar cómo se desarrollan las lógicas del trabajo como intérprete vallenato en este sector.

Si bien el análisis de las redes y capitales sociales resultó útil para comprender los factores que facilitan y motivan el desplazamiento de los intérpretes vallenatos costeños a Bogotá, desde esta aproximación poco se puede conocer sobre el contexto de destino, y menos aun, sobre las condiciones y características de los espacios sociales y económicos que comienzan a ocupar los migrantes a su llegada. Como bien lo muestra Waldinger[114], las circunstancias sociales, económicas e institucionales de las áreas de destino, condicionan el tipo de inclusión que tiene el migrante en la sociedad receptora. Para ocupar este vacío analítico, se revisarán las teorías más sobresalientes sobre economías étnicas, las cuales

[114] Roger Waldinger, "Opportunities, Group Characteristics, and Strategies", en *Ethnic entrepreneurs: Immigrant business in industrial societies* (California: Sage Publications, 1990), 13-48.

brindan aportes pertinentes sobre el proceso de inserción de los migrantes en las economías receptoras o de destino.

3.1 Economía étnica: teorías y perspectivas.

La noción de economía étnica hace referencia a los diferentes negocios y actividades económicas impulsados y regentados en una sociedad de destino por un grupo que comparte orígenes geográficos, así como también características culturales e identitarias[115]. Si se le agrega a esta noción la especificidad espacial en que se ubican muchas de estas iniciativas económicas, se estará hablando de nicho o enclave étnico. Algunos autores, explican que los negocios étnicos se establecen para distribuir bienes y servicios en mercados compuestos por miembros de la comunidad de referencia. Mientras otros, identifican el éxito de los negocios étnicos en su capacidad de alcanzar mercados más heterogéneos. A continuación, se revisarán los aportes realizados desde las perspectivas más representativas de este campo: la Escuela de Chicago, la corriente culturalista y la aproximación interactiva.

Aunque desde los años setenta el concepto de economía étnica se ha venido popularizando, se puede encontrar entre sus primeras versiones aquellas surgidas dentro de las instalaciones de la Universidad de Chicago entre las décadas del veinte y treinta, de las cuales sobresalen las aportadas por Robert Ezra Park[116] y Ernest Burgess[117]. Para estos autores, la apertura de negocios inmigrantes o étnicos se produce, por un lado, por el abandono progresivo de la población nativa, propietaria de comercios tradicionales, hacia

[115] Alejandro Portes, "Contemporary Immigration: Theoretical perspective on its determinants and modes of incorporation", The international migration review 23, no. 3, (1989): 606-630.

[116] Robert Ezra Park, *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*, trad. Emilio Martinez (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999).

[117] Ernst Burgess, "Residential segregation in American Cities", Annals of the American Academy of Political and Social Science, nº 140, (1928): 105-115.

sectores de la economía global. Y por el otro, por la existencia de bienes y servicios que la economía global no satisface, y en la que se ubican los migrantes. De está manera, en los espacios abandonados por los nativos comienzan a formarse negocios étnicos.

Por su parte, la corriente culturalista explica que la aparición de negocios étnicos se da como respuesta cultural a un mercado de trabajo hostil y segmentado. En estos contextos, la solidaridad, cohesión y habilidades específicas del grupo son decisivas para la inserción económica en la sociedad de destino. Entre los casos más destacados, se encuentra el bagaje económico distintivo de los judíos en Nueva York, como también las estrategias de autoempleo familiar y coétnico de los chinos en Estados Unidos.[118] Según Bonacich[119], esta clase de comercio inmigrante genera minorías intermedias, mecanismo de adaptación de trabajadores temporales y auto explotación familiar y coétnica.

Desde la aproximación interactiva, el foco del análisis se concentra en la interconexión entre la estructura de oportunidades de la sociedad de llegada y las características del grupo inmigrante. La estructura de oportunidades se configura a partir de las condiciones del mercado que favorecen productos o servicios realizados por grupos étnicos; igualmente a partir de las situaciones en que un mercado no étnico más amplio puede ser satisfecho; y por último, de la incidencia de políticas gubernamentales dentro del ámbito en que el empleo migrante ocurre. Por su parte, las características del grupo incluyen circunstancias pre migratorias, reacciones del grupo a las condiciones de la sociedad receptora y la movilización de recursos a través de varios rasgos de la comunidad étnica. En este sentido, el establecimiento de los negocios étnicos depende del equilibrio

[118] Angeles Arjona y Juan Carlos Checa, "Economia Etnica. Teorias, conceptos y nuevos avances", Revista Internacional de Sociología 64, no. 45, (2006): 117-143.
[119] Edna Bonacich, "A theory of middleman minorities", American Sociological Review, nº 38, (1973): 583-594.

entre las nuevas demandas del crecimiento económico y los recursos internos de la población étnica.[120]

Para Waldinger, uno de los autores más sobresalientes de la perspectiva interactiva, las nuevas demandas de la economía generan la aparición de nichos económicos que están en estrecha relación con la provisión de servicios o productos culturales (música, gastronomía, libros, artesanías). Ejemplos de esto lo constituyen la red de restaurantes peruanos en Chile[121] y las redes de comercio musical de los indigenas Kichwas en Bogotá[122]. Según Waldinger[123], el potencial del producto o servicio étnico depende de su consumo en mercados no étnicos.

Contrario a la Escuela de Chicago, la cual explica la apertura de negocios étnicos en sectores económicos abandonados por la población nativa, Waldinger[124] analiza como se insertan y establecen los colectivos migrantes en mercados dominados por trabajadores nativos o no pertenecientes a los grupos migrantes, como es el caso del grupo aquí estudiado. A menos que los migrantes se muevan en una nueva o expandible industria, estos pueden entrar a sectores laborales como reemplazo o complemento de grupos anteriormente establecidos, los cuales estructuran estrategias y plataformas de empleo que luego son usadas por el conjunto de migrantes. De esta manera, el autor sugiere la necesidad de revisar el contexto histórico y características de los grupos nativos o iniciales

[120] Roger Waldinger, "Opportunities, Group Characteristics, and Strategies", en *Ethnic entrepreneurs: Immigrant business in industrial societies* (California: Sage Publications, 1990), 13-48.
[121] Walter Alejando Imilan, "Restaurantes Peruanos en Chile: construcción de un paisaje de la inmigración", Revista de Estudios Sociales, no. 48, (2014): 15-28.
[122] Anne Gincel, Juan Thomas Ordoñez, Fabio Andres Colmenares, Diana Bernal, "Migraciones de los Kichwas-Otavalo en Bogotá", Revista de Estudios Sociales, no. 48, (2014): 43-56.
[123] Roger Waldinger, "Opportunities, Group Characteristics, and Strategies", en *Ethnic entrepreneurs: Immigrant business in industrial societies* (California: Sage Publications, 1990), 13-48.
[124] Roger Waldinger, "The making of an immigrant niche", International Migration Review 28, no. 1, (1985): 1-30.

para entender la situación en que se forma y desarrolla la estructura de empleo en la que los migrantes se insertan.

Para los propósitos analíticos de este estudio se seguirá la definición de nicho étnico propuesta por Waldinger, la cual señala que este existe cuando un colectivo étnico tiene una participación mayor del 50% en el total de la fuerza de trabajo de una rama de actividad o sector ocupacional[125]. Al mismo tiempo, se seguirá la perspectiva interactiva en detrimento de la culturalista, la cual no brinda suficiente información sobre el contexto situacional de la sociedad y el sector económico de inserción. Es así como seguiremos la sugerencia de Waldinger de revisar el contexto en que se desarrolla la inserción del colectivo migrante, con el fin de entender la formación y evolución de la estructura de oportunidades a la cual los músicos costeños acceden.

Antes de proseguir, se debe avisar que existen dificultades en la obtención de información precisa y confiable que permita rastrear exitosamente las particularidades históricas relacionadas con el nacimiento, desarrollo y consolidación de La Playa como lugar para la contratación de músicos a domicilio. Si bien se encuentran algunos trabajos académicos que poseen información valiosa sobre el rol fundacional que tienen los grupos de mariachis, no es posible realizar un seguimiento exhaustivo de la evolución histórica de La Playa que involucre fechas exactas u otros detalles particulares. Teniendo en cuenta estás limitaciones, y con ayuda de la información otorgada por los entrevistados, se presentará un conjunto de referencias históricas y contextuales que permitan delinear un panorama sobre la formación, desarrollo y características actuales de La Playa, así como

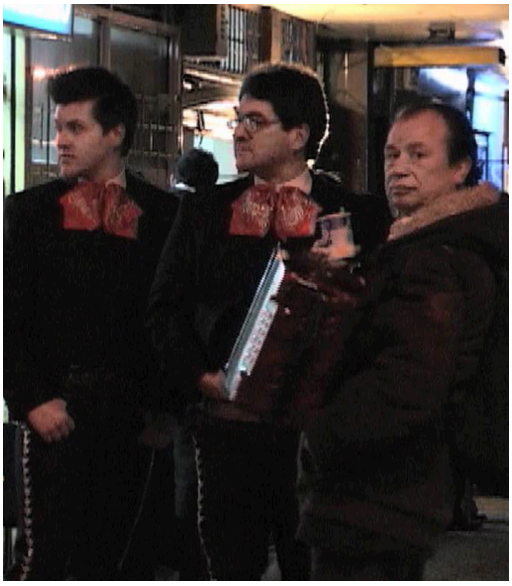
[125] Ibíd.

también de la inserción y consolidación de los músicos vallenatos costeños en este lugar a lo largo de la década de los noventa.

3.1.1 Referencias básicas sobre La Playa.

La Playa es un sector de la localidad de Chapinero ubicado en la Avenida Caracas entre las calles 53 y 57. El lugar es conocido por ser el mayor punto de contratación de serénatelos de toda la ciudad. Según la Secretaria Distrital de Cultura, Recreación y Deporte[126], en esta zona se encuentra la oferta de grupos populares musicales más amplia del país: conjuntos vallenatos, grupos de mariachi, y tríos de cuerda.

Aunque es muy difícil precisar la fecha en que comenzó a funcionar este sector como plataforma del trabajo musical informal en la ciudad de Bogotá, por la información aportada por los entrevistados se presume que esto sucedió hacia finales de la década del sesenta con el protagonismo de los grupos de mariachis. Esta hipótesis es confirmada por algunos artículos periodísticos que reconocen como fundador de La Playa al mexicano Alfonso Regla[127]. Rafael Castro Hernández en su artículo sobre las relaciones culturales entre México y Colombia, describe cómo empezó a transformarse el sector:



Un par de mariachis junto a un acordeonero en La Playa. Fuente: Policía Nacional.

[126] Secretaria Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, *Localidad de Chapinero: Ficha Básica,* (Bogotá: Secretaria de Cultura y Deporte, 2008).

[127] Camilo Hernández, "Colombia: 50 años de 'mera música' mariachi", *El Espectador,* 18 de febrero de 2009, sección Entretenimiento: Música.

> "Todo comenzó cuando un par de oficinas de representación artística abrieron sus puertas allí para ofrecer músicos a domicilio. Pasaría pocos años para que otras llegaran y para que los músicos en espera de algún negocio salieran de los despachos y se tomaran la calle". [128]

Desde ese entonces, los mariachis han acogido a intérpretes de otros géneros musicales y La Playa se ha ido instaurando como la principal plaza de músicos informales del país. Actualmente, alrededor de este nicho de música informal, se despliega un mercado dinámico de bienes y servicios que resulta complementario al trabajo como serenatero a domicilio. Por ejemplo, se encuentran floristerías que se benefician del carácter dedicatorio de las serenatas. También se encuentran transportes que son contratados por los músicos para los desplazamientos requeridos por su trabajo. Y asímismo, existen casas de empeño que sacan temporalmente de apuros económicos a los músicos del sector que utilizan este servicio. Orlando refleja el dinamismo económico de este sector al decir: "en La Playa se consigue desde un tornillo hasta un músico excelente". Sobre esto amplia:

> "Allá hay taberna, hay floristería, hay compra-ventas, hay paradero de Transmilenio, buses aquí en la 13, a una cuadra, hay Taxi, allá se consigue… Allá hay un CAI".

La existencia en esta zona de un Centro de Atención Inmediata (CAI) de la Policía Nacional se relaciona con los problemas de inseguridad que por algunos períodos existió en esta zona. La proliferación de expendios de drogas, las altas cifras de atracos y la aparición de delincuentes y agrupaciones dedicadas al delito, fueron fenómenos que por muchos años afectaron a los trabajadores, clientes y residentes del sector. Con ayuda de la Policía Nacional, la cual ha detenido y desmantelado en gran parte estos delincuentes y organizaciones criminales, se han disminuido estos problemas de inseguridad que atentan contra la seguridad ciudadana, la integración, la convivencia pacifica y el mismo trabajo de los músicos del sector.

[128] Rafael Castro Hernández, *Colombia y México: Más cerca que distantes* (Bogotá: Editorial Claro de Luna, 2000), 256

3.1.2. ¿El surgimiento de un nicho étnico en Bogotá? La historia de los músicos costeños de vallenato en La Playa.

La aparición y establecimiento de las agrupaciones vallenatas costeñas en Bogotá se produce a lo largo de la década de los noventa. Fenómeno que coincide temporalmente con el proceso de expansión comercial que el género vallenato comienza a experimentar. En este periodo los músicos costeños se adhieren al proceso de inserción del género vallenato en la oferta musical informal de la capital, proceso que es propiciado y liderado por los propios músicos informales del interior. Jairo, músico vallenato proveniente de Bosconia, Cesar, que para el año de 1989 ya trabaja en La Playa, dice:

> "Bueno ehh cuando yo estuve hace 25 años acá ya aquí habían grupos vallenatos costeños, pero acá los, los que primero formaron esto fueron grupos cachacos, o sea como, como se dice cachaco, de acá".

Sobre esto amplia:

> "Si, de vallenato, de vallenato porque es que lo que pasa es que como ellos… ellos se dieron de cuenta que el vallenato estaba pegando por lado y lado porque cuando yo, la primer vez que yo llegué acá pues casi no gustaban del vallenato, pero ya en últimas se dieron de cuenta que el vallenato se fue metiendo de a fondo ya por todas partes. Y, y, y eso también, como tu sabes que, que, que, que el vallenato sinceramente no, no… bueno yo pienso de que el vallenato no es solo pa', pa' los costeños ya, ya hoy en día hay mucho, como decimos nosotros, muchos cachacos que ya saben bastante de la música costeña y, y, y sobre todo ellos, sobre todo ellos aquí fueron los que fundaron La Playa. Y ellos por entre ellos mismos se, se fueron viniendo los costeños y, y ya, tu sabes que ya el costeño pues, ya el que es de por allá de Cartagena, de Barranquilla, de, de, de Valledupar, si de… ya ellos van con el cuento y, y dicen y van con el comentario mejor dicho y dicen pues la mejor plaza que, que, que hay es Bogotá y sinceramente es Bogotá".

Además de identificar el papel de liderazgo de los músicos nativos en la construcción de la oferta musical vallenata en el sector de La Playa, lo que cuenta Jairo también brinda pistas sobre la transformación de los gustos musicales y expansión de la música vallenata en la capital. Como bien explica Jairo, a su llegada "casi no gustaban del vallenato", sin embargo, esto fue cambiando poco a poco ya que el vallenato comienza a pegar "por lado y lado", hasta meterse "de a fondo por todas partes". Jairo incluso llega a decir que "el

vallenato no es solo para los costeños". Domingo, bajista costeño proveniente de la ciudad de Barranquilla, también expresa esta inicial carencia de popularidad del vallenato en los gustos musicales de los capitalinos:

> "Porque anteriormente, hace unos 25 años aquí no se escuchaba.... 25 años atrás no se escuchaba el vallenato como ahora".

Ambos intérpretes ubican la poca popularidad del vallenato en las preferencias de lo bogotanos a una etapa anterior a 1989, espacio temporal anterior a la masificación y posicionamiento del vallenato como música urbana y nacional. Orlando, percusionista y guacharaquero originario de Chimichagua, Cesar, también concuerda con esto e identifica que el éxito comercial del género a través del Binomio de Oro y Carlos Vives fue fundamental para comenzar a establecerse en el contexto musical capitalino:

> "Aquí no se escuchaba el Vallenato, aquí se escuchaba ranchera y trio, ya de unos 20 años para acá fue cuando el Binomio de Oro y Carlos Vives…. Carlos Vives comenzó a expandir la música, y allí fue donde se escuchó más la música… El Binomio de Oro. Pero de hace ratico eran que estaban los mariachis, aquí se escuchaba mariachi anteriormente".

De este modo, se puede divisar que el establecimiento del vallenato como forma de trabajo informal en Bogotá recibe apoyo del proceso de expansión comercial que tiene el género entre principios y finales de los noventa a nivel nacional e internacional, cuestión que fue explicada con mayor detalle en el primer capítulo de está investigación. Un rasgo característico de esta influencia se encuentra en el hecho de que son los grupos vallenatos compuestos por los mismos músicos del interior, los que desde esta modalidad musical inicialmente acceden a las estructuras de empleo establecidas en La Playa por los mariachis y tríos de cuerda.

Los músicos costeños se adhieren a este proceso de inserción de la música vallenata como forma de trabajo en el sector de La Playa, aunque no reemplazando por completo a los músicos nativos como lo sugiere Waldinger, sí complementando y controlando gran

parte de la oferta de este mercado. Los recursos y capitales culturales que detentan los músicos costeños les permiten competir en una posición favorable con los músicos nativos; esta cuestión será explicada con mayor detalle más adelante.

Por otra parte, Álvaro, quien se desempeña como cantante vallenato desde la década del ochenta, advierte que no solo existía la posibilidad de trabajar como músico a domicilio en La Playa, sino que también existía la posibilidad de trabajar como músico de planta en un bar o taberna de la ciudad, modalidad que según Álvaro era preferida por su estabilidad. Sin embargo, cuenta que el trabajo como músico fijo o de planta comenzó a perder fuerza a partir de la Ley Zanahoria impuesta en 1995 por la primera alcaldía de Antanas Mockus.

Junto al programa "Saber antes de beber", la Ley zanahoria buscaba reducir las muertes, accidentes de trafico, riñas y demás conflictos ocasionados por el exceso en el consumo de alcohol, mediante el cierre de los establecimientos nocturnos centrados en la venta de licor a más tardar a la 1:00 AM[129]. Está disposición cumplió con sus propósitos pero también perjudicó a muchos intérpretes que trabajaban como músicos en bares, discotecas y tabernas. Álvaro, quien trabajó mucho tiempo como músico en estos lugares, cuenta que debido a la Ley Zanahoria, él y otros músicos que se desempeñaban en esta modalidad recalaron en La Playa.

Sobre este mismo fenómeno, Alberto, quien llega de Repelón, Atlántico, resalta los beneficios que para los músicos a domicilio tuvo la medida preventiva de la Alcaldía de Bogotá. Alberto explica que gracias a esto fueron contratados con mayor frecuencia para tocar en casas, clubes u otros lugares en donde la ley no tenía vigencia. Esta medida se extendió hasta el seis de agosto del 2002, fecha en que el alcalde Mockus decidió

[129] Manuel Dammert Guardia, "La hora Zanahoria", Boletin Ciudad Segura, no. 14, (2007): 43-44

desmontarla debido a la proliferación de clubes sociales que gracias a una sentencia del Consejo de Estado fueron catalogados como domicilios, veredicto que les permitía operar sin temor por la restricción[130].

Entre su imposición y desmonte, la Ley Zanahoria fue determinante para moldear una estructura de oportunidades relacionada con el trabajo como músico a domicilio. Al perjudicar otras modalidades de trabajo, especialmente la de los músicos fijos o de planta, la Ley Zanahoria incentivó, por un lado, la concentración de músicos informales, no solamente de vallenato, en las lógicas y estructuras de empleo relacionadas con el desempeño de la actividad musical en el sector de La Playa. Y por el otro, estimuló la demanda de trabajo al restringir las facultades operativas de los establecimientos nocturnos, generando así un notorio patrón en la realización de fiestas en casas, clubes o salones en donde se contrataban músicos a domicilio.

Músicos costeños en una parranda vallenata. Fuente: foto del autor.

De esta manera, la hipótesis propuesta por este estudio se queda corta. Si bien, como sugiere la hipótesis, el proceso de reconocimiento del vallenato como música nacional genera una estructura de oportunidades económicas que les permite a los músicos costeños integrarse de manera exitosa al trabajo musical en Bogotá, está estructura de oportunidades también está moldeada por la configuración de un sistema de trabajo musical sectorizado en

[130] Revista Semana, "Mockus desmonta la Ley Zanahoria", *Revista Semana,* 8 de Julio de 2002, sección Nación: Noticias.

La Playa y anterior a la migración e inserción de los músicos costeños, e igualmente por el impacto que tiene la Ley Zanahoria en el aumento de la demanda de músicos a domicilio.

En síntesis, la estructura de oportunidades en la que se insertaron los músicos costeños está asociada a: 1) La Playa como espacio específico del trabajo como músico a domicilio, el cual ha sido liderado históricamente por los grupos de mariachis; 2) la consolidación del vallenato en las preferencias musicales de los capitalinos, cuestión que permite que el trabajo como músico de este género sea demandado por población nativa; y por último, 3) el impacto de la Ley Zanahoria. Estos tres factores son determinantes para el surgimiento y establecimiento de un nicho económico costeño a partir del trabajo como músico vallenato a domicilio. Las oportunidades económicas que se van configurando alrededor de este nicho, hace que los músicos que para ese entonces trabajan en La Playa, lleven esta información a sus colegas que aún viven en el Caribe colombiano, como cuenta Jairo:

> "Habían bastantes clientes, eso, eso hacían fila aquí los carros buscando grupos, grupos vallenatos y, y, y no, daba, no daba, no dábamos abasto, no se daba abasto aquí con la, con el vallenato, pero ya por intermedio de eso ya los, los, los costeños que ya bajaban, cuando bajaban a, a La Costa ya llevaban esa información y fue cuando fueron subiendo y subiendo" (…) "Se fue regando la bola como se dice, eh, eh, ya todos esos músicos ya vinieron a posesionarse acá a Bogotá".

Sin embargo, la formación y establecimiento de este nicho de trabajo musical no solo atrae a intérpretes que aún no se han desplazado a Bogotá, sino también seduce a los músicos costeños que se encuentran en la capital por diferentes proyectos migratorios. Por ejemplo, el mismo Jairo, quien ya vivía en el área de influencia de Bogotá, inicialmente se desempeñaba como plomero y aunque tenía afinidad con la música, no ejercía ninguna actividad económica relacionada con su práctica. Jairo relata que esto cambió cuando unos músicos vallenatos fueron a tocar una serenata cerca de su trabajo, él los vio y decidió

acercárseles y comentarles su situación. Desde ese momento, la música y La Playa han sido una dimensión central en su proyecto de vida. Al respecto cuenta:

> "yo trabajaba, o sea lo que pasa que como yo… Yo los conocí a ellos en un toque que ellos hicieron por allá en Soacha, entonces eh yo les… Yo me les acerqué a ellos y le comenté que, o sea me presenté y les comenté que yo también era de la costa y que también me gustaba el vallenato, inclusive ellos me pusieron a cantar dos canciones y les gustó la vaina y después yo les dije que también le jalaba a la percusión, y también me dieron oportunidad de tocar varias canciones en la caja. Y eso me motivó a mi y ellos también comenzaron como a aconsejarme y tal, entonces ya ahí fue cuando yo dije no, yo voy a tratar de cómo es que es? De, de meterme de lleno, ir buscando, meterme de lleno a la música porque eso me nace a mi y yo quiero"

Igualmente, el proyecto migratorio inicial de Domingo no tiene relación con el trabajo como músico vallenato. Este intérprete originalmente se desplazó a Bogotá para estudiar bajo eléctrico pues en su natal Barranquilla no existían este tipo de cátedras. Domingo cuenta que conoció sobre la oportunidad de trabajar en La Playa gracias al esposo de una prima que alguna vez vivió en la capital y que esta posibilidad le permite costear gran parte de sus gastos de establecimiento en la ciudad. De este modo, explica que su motivación de trabajar en La Playa "siempre fue la plata. Me gusta el vallenato y todo pero todavía lo hago por el mismo motivo".

3.2 Las lógicas de trabajo como músico vallenato en el sector de La Playa.

En torno al trabajo como músico vallenato en La Playa, se configuran una serie de prácticas, comportamientos y lógicas que están relacionadas con la inmersión y establecimiento dentro del sistema de trabajo que se despliega en el interior del sector. Específicamente, esto tiene que ver con la inserción de un músico en una agrupación vallenata; con la funcionalidad de La Playa para superar algunos contratiempos propios del desarrollo del trabajo; con los métodos utilizados para la adquisición de clientes; y con el sistema de cobro y remuneración. En las siguientes páginas se profundizará sobre estos aspectos.

3.2.1. El acceso al trabajo: la inserción a la agrupación vallenata y la adquisición de clientes.

Las lógicas y prácticas que despliegan algunas de estas personas para acceder al trabajo como músico a domicilio, están estrechamente relacionadas con la presencia permanente en el sector de La Playa. A través de la constante asistencia al sector, el músico que desea involucrarse al sistema de trabajo espera la oportunidad de formar parte de una agrupación vallenata. Y asimismo, estas agrupaciones aguardan con gran expectativa la aparición de clientes a quienes pueden ofrecer su servicio. Como se verá, este mercado de trabajo guarda semejanzas con otros mercados de trabajo informal, en los que la exhibición corporal en el espacio urbano es relevante para comprender la inserción laboral.

Para la población estudiada, se encuentran dos patrones sobre la manera en que estos músicos acceden a ser miembros de una agrupación vallenata. El primero está relacionada al acceso a un conjunto vallenato dirigido por un familiar o amigo que, ofreciendo un puesto dentro de la agrupación, incita a la persona a que realice el desplazamiento migratorio, es decir, antes de la migración el músico ya tiene asegurado un lugar dentro de un conjunto vallenato. En el segundo patrón, en cambio, el músico llega al sector sin conocer alguna persona que lo pueda insertar a una de las agrupaciones, de este modo y mediante la presencia frecuente en La Playa, se da a conocer entre los demás músicos y espera pacientemente esta oportunidad.

En este último patrón, la oportunidad de formar parte de una de las agrupaciones vallenatas del sector no es inmediata. Muchos de estos músicos tienen que esperar un par de días o semanas para que alguna de las agrupaciones los acoja y les brinde la posibilidad de trabajar. Al llegar al sector bajo esta condición, estos músicos aguardan a que algún grupo

esté incompleto y a que la carencia del grupo corresponda con el instrumento en el que sé es competente. Por ejemplo, Domingo cuenta que la primera vez que accede a la posibilidad de trabajar es como "el suplente del suplente":

> "Yo llegue con mi bajo, hey quien necesita camello, me presentaron a un par de manes allí y la primera vez que toque, toque en una taberna en el norte. Necesitaban un bajista así... Y fue como que el suplente del suplente, "nojoda no encontré más nadie, me voy a llevar a este pelao pa ver", juaazz, y no me sabia un poco de canciones, el repertorio era diferente, me toco corretear al acordeonero cule poco jajaja, y no sé marica, allí se va uno curtiendo, pero sí, así fue como mi primeras veces"

Además de ofrecer esta analogía con la banca de suplentes de un equipo de futbol, Domingo sugiere que esta práctica también se puede contemplar como "la puta que se parquea en una esquina esperando a que la lleven". El músico espera junto a su instrumento la oportunidad de trabajar. A través de la experiencia de Gonzalo, quien explica que los primeros días no consiguió entrar a alguna de las agrupaciones, se puede observar con mayor precisión lo que plantea Domingo:

> "Los primeros días fueron difíciles… El primer día, la primera semana, nadie me llevaba… Entonces cuando allí alguien va a buscar un grupo hacen muestras, yo al principio no, yo era callado, y un día llegue y dije hey déjenme tocar allí, entonces a la gente le gustó y allí me comencé a enganchar. Y la gente me veía, pero uno esperaba a que lo llamaran".

Esta analogía con la prostitución, también se encuentra en algunos estudios que tratan de entender mercados de trabajo en los que la oportunidad laboral está atada a la visualización permanente del cuerpo en un espacio específico de la ciudad. Por ejemplo, Juan Ordoñez[131] utiliza está analogía para describir la mercantilización de la mano de obra de migrantes centroamericanos ilegales en las calles de Berkeley. Ordoñez compara un día de trabajo de estos jornaleros centroamericanos con otros rincones y esquinas, donde las mujeres sentadas en los bordes de la acera, apoyadas sobre los postes eléctricos, o agitando

[131] Juan Ordoñez, "¿Boots for my Sancho?: structural vulnerability among Latin American day labourers in Berkeley, California", Culture, Health & Sexuality: An International Journal for Research, Intervention and Care 14, no. 6 (2012): 691-703.

los brazos mientras ven pasar los carros, esperan pacientemente a ser elegidas por un "patrón".

En el caso de los músicos costeños, esta analogía no solo es útil para describir cómo estas personas se insertan a las agrupaciones vallenatas, sino también para analizar cómo estas agrupaciones consiguen la oportunidad de trabajar. Igual a como se "parquean las putas", se puede ver a estos músicos esperando clientes entre los carros que pasan, moviendo los brazos para ofertar su trabajo, acercándose a las ventanillas de los carros tratando de cerrar una transacción, en últimas, aguardando a ser elegidos entre los demás conjuntos que ofrecen el mismo servicio.

La elección del cliente generalmente está supeditada a una pequeña muestra o presentación de la que pueden participar hasta tres agrupaciones. La presentación está compuesta por el trecho de una canción seleccionada por el cliente, quien contrata al grupo que mejor se adecúe a su gusto. En las visitas realizadas a La Playa, no se percibió disputas entre los músicos por intentar quedarse con la prestación de un servicio, normalmente, respetan estas reglas de juego y la elección del cliente. Sin embargo, se pudo advertir una especie de tensión entre los intérpretes vallenatos costeños y aquellos del interior. Aunque muestran cortesía hacia los músicos nativos, los músicos costeños disimuladamente expresan la incapacidad de aquellos para tocar adecuadamente un vallenato, básicamente por el hecho de no ser costeños.

Por ejemplo, en una de las visitas al sector, se tuvo la oportunidad de presenciar una de estas muestras o presentaciones en las que "competían" un grupo integrado por músicos costeños y otro integrado por músicos nativos. Mientras era el turno de la agrupación nativa, Armando, uno de los miembros de la agrupación costeña, susurraba: "esos cachacos

no saben tocar. A mi siempre me han dicho que tenga costeños en el grupo, que los cachacos son los que bailan". Domingo también expresa esta preferencia por los músicos costeños: "siempre preferimos a un costeño, siempre. Hemos trabajado con otras personas pero siempre preferimos a un costeño". Al preguntarle sobre la razón de esta preferencia, este intérprete vallenato responde:

> "es que está ese viajecito musical que le hace falta a uno en la interpretación que hace uno con los costeños, ese sabor, la minucia, el swing, si me entiendes, y la gente lo siente".

Y no solo la gente lo siente, la gente espera que las personas que contrata sean costeñas. Como explica Domingo: "la gente espera que tu le hables con acento cuando llega, o sea que le hable y sepa que son costeños". Estas circunstancias motivan a los músicos nativos a aprender a imitar el acento costeño, por lo tanto, es muy común escucharlos decir "cuadro", "eche", "nojoda", y demás expresiones propias de la conversación oral y cotidiana de las gentes de la Costa Caribe. Además, si una de estas agrupaciones nativas tienen un integrante costeño, prefieren que este sea el que hable y negocie con el cliente.

En este punto, puede ser apropiado involucrar al análisis el concepto de identidad étnica desarrollado por Fredrick Barth. Para Barth[132], la identidad étnica de un grupo no brota del contenido cultural conservado en su interior, sino más bien del límite cultural surgido de la interacción y contacto con otros. Según este autor, no son las normas, valores, costumbres y demás factores que encierran el contenido de una cultura lo que define la identidad de un grupo, sino aquellos elementos y atributos reconocidos por sus miembros como factores importantes de diferenciación y auto identificación en los procesos de interacción con otros grupos. De esta manera, y a partir de la interacción en contextos

[132] Fredrik Barth, *Los grupos étnicos y sus fronteras* (México D.F: Fondo de cultura económica, 1976).

pluriétnicos, surgen dinámicas sociales de inclusión-exclusión que construyen los límites y fronteras culturales que definen a los grupos.

Barth expone que como resultado de la interacción surge la identificación de los otros, de los extraños y miembros de otros grupos étnicos, y adicionalmente, el reconocimiento de las diferencias en los juicios de valor y pautas de conducta, y de las limitaciones en el potencial de entendimiento reciproco con los otros en sectores o contexto de común interés. En el caso de los músicos costeños, estas limitaciones en la comprensión mutua están vinculadas a la insatisfacción que produce la interpretación musical de los conjuntos nativos, los cuales de alguna manera amenazan y desfiguran un producto cultural significativo para el grupo de músicos costeños. Debido a esto, estas personas expresan que "los cachacos no saben tocar", intentando acentuar las fronteras y límites étnicos que los músicos nativos buscan transgredir. Este énfasis en la diferenciación también se puede advertir cuando se señala la falta de originalidad en la interpretación musical de los conjuntos nativos, como remarca Orlando:

> "El grupo que es costeño tiene la nota original vallenata y el cachaco no tiene la música original, el cachaco no tiene ese gusto esa gustación de la música costeña. Sí, porque ellos están pa otra cosa como muy romántica, entonces lo que nosotros hacemos es el ambiente, tanto en la música y la personalidad".

Igualmente, los músicos nativos intentan transgredir estas fronteras al incorporar en sus modelos de comportamiento rasgos y atributos asociados a los grupos costeños y a la interpretación de la música vallenata. De este modo, los músicos nativos imitan el acento, expresiones coloquiales, gestos corporales, formas de vestir, y demás elementos que engloban la representación que los clientes esperan de un músico y de una agrupación vallenata. Por último, hay que destacar que entre los elementos expuestos anteriormente como rasgos característicos de la representación de la identidad vallenata, el vestuario juega

un papel relevante en la configuración del servicio que estas personas intentan ofrecer. Como describe Domingo:

> "llegar con guayabera, con la camisita por dentro, el uniforme, el chalequito, es lo que el cliente espera, la imagen de un conjunto vallenato y el estereotipo de aja, que se comenzó a crear desde los ochenta con el Binomio de Oro uniformado así con sus bailes y tal".

Aunque no todas las agrupaciones se preocupan por llevar un uniforme, muchas de estas explican que un grupo al estar uniformado tiene más respeto y presencia, siendo esto una ventaja para ser contratados por clientes que necesitan el servicio para un club o una ceremonia con tintes formales (grados, quinceañeros, matrimonios, fiestas empresariales, etc.).

3.2.2 La funcionalidad de La Playa.

De lo comentado anteriormente, se pueden observar varios de los atributos que tiene La Playa para resolver algunos contratiempos que puedan impedir el desempeño del trabajo. De esta manera, La Playa funciona como centro de soluciones de obstáculos que pueden estar relacionados con la carencia de transporte, de algún integrante de la agrupación o de un dispositivo de sonido, etc. Por ejemplo, si una agrupación no alcanza a contratar un vehículo que pueda trasladarlos a los lugares a los que van a presentarse, estos pueden contratar el transporte en el sector.

Igualmente, si el grupo se encuentra incompleto, se puede llegar a La Playa con el fin de suplir la ausencia. Sobre esto ultimo Orlando explica: "Cuando se necesita un muchacho, digamos, un cajero, un baterista que haga falta entonces se viene a La Playa y se consigue a la persona que se necesita". Por su parte, Domingo al contar una experiencia que tuvo lugar un día antes de la entrevista que se le hizo, pone de manifiesto el papel de La Playa en la solución de eventualidades:

> "Por ejemplo ayer nos paso, necesitamos... se nos fue un cantante después de haber camellando dos horas temprano y vinimos a La Playa, estábamos lejísimos, y el primer lugar para solucionar algo como eso es mandarte pa acá.. es como la banca si me entiendes.. si la banca. Te ofrece ese servicio "ya". Si tu vas a La Playa y tu ves al que mejor te parezca o al que se acomode a tu presupuesto porque hay unos que cobran mas que otros o que le tienes que dar el transporte pa irse pa la casa o que va con su sonido gigante... entonces depende de eso también".

3.2.3. Las Tarjetas.

Además de la captación de clientela a través de la permanente presencia en La Playa, los músicos vallenatos también utilizan tarjetas de presentación o de contacto para la adquisición de clientes. Normalmente se reparten al final de las fiestas y contienen el nombre de la agrupación, el nombre del director de orquesta o de la persona con la cual se hace la negociación, y los correspondientes números telefónicos para hacer el contacto. Con el tiempo, estás tarjetas les proporciona a las agrupaciones una acumulación de clientela considerable, como bien muestra Domingo al hablar del director de orquesta de su agrupación:

> La ciudad es grande y por lo menos Dago me dice que el reparte más de 50.000 tarjetas en un año. O sea, el man se lleva casi mil tarjetas por cada 15 días, el man reparte en todas las fiestas a todo el mundo que esta en la fiesta, entonces mil tarjetas se van en una noche, entonces joda imagínate cuéntalo a la semana que tiene el año, cincuenta y pico, entonces son como 50.000 tarjetas que te toca repartir pa tener una clientela buena, y eso contando en que te salga en esas mismas parrandas.

Aunque las cifras que expone Domingo son exageradas, en el trabajo de campo realizado como Ayombero, trabajo que tiene entre sus funciones la entrega de tarjetas, se pudo comprobar que en una noche se distribuyen entre el público de las diferentes fiestas alrededor de 200 0 300 de estas tarjetas. De esta manera, la clientela de estas agrupaciones aumenta, permitiéndoles tener un trabajo constante, pues las personas que reciben las tarjetas también pueden recomendar y brindar la información del conjunto a amigos y conocidos que estén interesados en la contratación de una parranda vallenata a domicilio.

Por ejemplo, Orlando muestra como su clientela fue subiendo a partir de la entrega de las tarjetas:

> "Sí, la clientela fue subiendo. Sí, el cliente me llamaba "hey, que yo soy fulano de tal, ustedes estuvieron", "bueno listo". Ya yo en esas fiestas daba tarjetas y ya los otros me recomendaban. Por recomendación "hey, tu estuviste donde fulano de tal, es que fulano me recomendó con usted" (…) "Entonces, ya hay clientes que lo llaman a uno y ya uno tiene trabajo pa este sábado pal otro y los están llamando a uno constante".

La provisión de trabajo constante mediante la acumulación de una clientela fiel a través de las tarjetas, le da la posibilidad a las agrupaciones vallenatas de desligarse de las lógicas de adquisición de clientes vinculadas a la presencia permanente en el sector de La Playa. Con el tiempo, las frecuentes visitas al sector, la entrega de tarjetas al público de las fiestas donde son contratados, y de una serie de elementos asociados con la prestación satisfactoria del servicio (calidad musical, prestación profesional del servicio, etc), los grupos vallenatos pueden evadir o disminuir las frecuentes asistencias a La Playa. Domingo evidencia esto al referirse a las agrupaciones vallenatas que alcanzaron estos logros: "por mucho tiempo llegaron a La Playa, pero la mayoría de ellos tiene una clientela tan grande que no es necesario que vengan acá a La Playa. De su casa pal camello en seguida".

3.2.3 Las tarifas y lógicas de remuneración.

Aunque las tarifas pueden variar dependiendo de las circunstancias de la negociación con el cliente, aproximadamente las agrupaciones vallenatas cobran 350.000 pesos por hora de parranda. La distribución del dinero entre los músicos depende de los convenios realizados en el interior de cada agrupación. Esta distribución básicamente puede seguir dos patrones: por un lado, los músicos pueden repartir el dinero por partes iguales, modelo de remuneración por excelencia del trabajo captado a través de la presencia permanente en La Playa. Por el otro, el modelo de distribución está ligado a las reglas impuestas por el

director de grupo, quien mediante la adquisición de clientela vía tarjetas, aventaja a los demás músicos en el monto de la remuneración ya que es a esta persona a la que contratan o "le salen los clientes".

Cliente parrandero. Fuente: Foto del autor.

El patrón de distribución del dinero por partes iguales está muy ligado con las lógicas de adquisición de clientes en La Playa. Aquí la figura del director de orquesta no está tan presente pues todos los músicos aportan esfuerzos en la obtención de la clientela. En cambio, bajo el otro patrón, la figura del director de grupo o de orquesta es determinante en el acceso al trabajo. Se puede decir que gracias a la gran base de datos o de clientes que mantiene esta persona, los demás músicos acceden a la posibilidad de trabajar sin la incertidumbre de perder el tiempo en La Playa o de "irse en blanco", cuestión que sucede en algunas épocas en que el trabajo no es tan frecuente.

Los directores de orquesta o de grupo utilizan este capital de clientes para imponer una serie de tarifas y reglas de distribución que les permite ganar un poco más de dinero respecto a los demás músicos. De esta manera, pagan una tarifa acordada con cada uno de los miembros que está entre 35.000 y 50.000 pesos por hora de parranda, y asimismo, se encargan de pagar el transporte, el cual es pagado como si el conductor fuese un integrante más de la agrupación; el excedente resultante del monto total pagado por el cliente le queda al director de grupo.

Para ilustrar mejor esto, se va a suponer que un cliente paga 350.000 por una hora de parranda. Digamos que el director de orquesta es el cajero, entonces paga a los demás músicos 35.000 pesos por la hora tocada, por lo que gasta 140.000 pesos en la remuneración del cantante, bajista, guacharaquero y acordeonero. Además paga el transporte, por lo que gasta otros 35.000, siendo el total de los costos 175.000 pesos. De este modo, le quedan 175.000 pesos para el solo, exactamente la mitad del monto total pagado por el cliente. En una noche estas agrupaciones pueden hacer hasta 6 horas. Cualquier músico puede ser director de orquesta, solo depende de que por medio de él el grupo sea contratado. Es importante tener en cuenta esto, pues todos los músicos de una agrupación tienen tarjetas propias, sin embargo, solo se entregan las tarjetas correspondientes a la persona que hizo el negocio o le "salió el trabajo".

Al reflexionar sobre todo lo mostrado en esta monografía, se puede decir que aunque la expansión sonora del vallenato en el país se puede percibir a través de su aceptación y consumo en mercados conformados por población no perteneciente a la región Caribe; se puede tener una imagen más elocuente de esta expansión si se observa que músicos y agrupaciones no costeñas tienen como proyecto de vida y actividad laboral la interpretación del vallenato. Sin embargo, y a pesar de ser considerada música nacional, el vallenato sigue siendo identificado como música costeña, como música que solo puede ser interpretada por costeños.

Para terminar, es innegable que los factores de atracción que tiene el trabajo como músico vallenato en Bogotá motivan la migración de sus intérpretes del Caribe colombiano. Como bien se mostró, el tamaño del mercado, la gran demanda, la posibilidad de dedicarse a tiempo completo, la mejor remuneración del trabajo, son todas estás condiciones que

mejoran la calidad de vida del músico vallenato costeño y que consienten que pueda salir de su región cantando: *salí a hacer recorrida, por todito el interior*, *como llevo buena gira, yo me llevo mi acordeón*[133].

[133] Juan Manuel Muegues, "La Gira", interpretada por Jorge Oñate y Emiliano Zuleta en el Álbum *La Parranda y La Mujer*, 1975.

Conclusiones

Para finalizar, se desea acabar exponiendo las conclusiones e ideas más representativas de esta investigación. Antes que nada, corresponde insistir en que el alcance de este estudio tiene un carácter exploratorio debido a que es la primera investigación monográfica que intenta comprender los procesos migratorios de los músicos costeños que trabajan en Bogotá como intérpretes vallenatos a domicilio. Por lo tanto, este estudio se dedicó a ofrecer un panorama amplio de estos procesos, antes que centrarse en profundizar una única etapa o momento de los mismos. Adicionalmente, al encuadrar el estudio con la noción de proceso y seguir la metodología propuesta, el acercamiento a los proyectos migratorios y a la inserción laboral de este colectivo permitió apreciar estos fenómeno desde lo individual y estructural, cuestión que corresponde a las investigaciones holistas y panorámicas, las cuales buscan conocer de forma extensa el objeto de estudio para posteriormente partir hacia el estudio de sus elementos particulares.

En esta monografía, y desde una mirada a la historia de la música colombiana, se muestra como se produce la transformación de los imaginarios de identidad nacional a lo largo del siglo XX. De esta manera, se describe como se integra el bambuco, primer paradigma de música nacional en Colombia, al discurso de identidad nacional impulsado por las elites políticas y culturales del interior del país a principios del siglo XX, el cual promulgaba un imaginario colombiano asociado a una región andina blanca y civilizada. Esto va a cambiar con la emergencia de la música del Caribe colombiano, música que saca a la luz y posiciona al elemento negro como componente cultural y poblacional importante de la nación, cuestión que va en clara oposición al discurso identitario propuesto desde

Bogotá y que va irritar a algunos círculos musicales y culturales capitalinos que comienzan a generar comentarios racistas sobre el carácter de esta música.

Sin embargo, estos comentarios de rechazo y resistencia no fueron obstáculos para que la música del Caribe colombiano ampliara sus iniciales fronteras sonoras y se difundiera nacional e internacionalmente. Con la cumbia a la cabeza, la radio y la industria fonográfica comienzan a acentuar la difusión de la música costeña, la cual para la década de los cincuenta y sesenta se convierte en paradigma de música nacional desplazando así al bambuco y demás aires musicales andinos, dándose así el fenómeno conocido como la tropicalización del país. La masificación de la cumbia produce la utilización de esta matriz musical tanto por artistas del interior como por músicos y agrupaciones extranjeras.

Después de este constante proceso de difusión, para la década de los ochenta la cumbia se encuentra desgastada y empieza a perder terreno entre los gustos musicales de las nuevas generaciones de colombianos, las cuales acogen géneros como la salsa y el rock, más acordes a una identidad urbana y moderna. Este vacío que deja la cumbia lo ocupa el vallenato, que con las propuestas musicales modernas del Binomio de Oro y Carlos Vives, se dispersa internacionalmente y se posiciona como nacional, cuestión reflejada en una serie de encuestas culturales realizadas durante los últimos catorce años que elevan al vallenato como símbolo de identidad de Colombia.

Este fenómeno de expansión y popularización del vallenato a nivel nacional, incide en la inserción y establecimiento del servicio a domicilio de música vallenata en un sector económico en la capital del país conocido como La Playa, sector inicialmente constituido por grupos de mariachis y trios de cuerda. Esta inserción del servicio de música vallenata a

domicilio en Bogotá, comienza a seducir a muchos músicos informales vallenatos originarios de la Costa Caribe, los cuales comienzan a migrar hacia la capital del país.

Así, gran parte de la migración de los músicos costeños es motivada por los factores económicos de atracción que están configurados en La Playa, los cuales se superponen a las carencias y desventajas que tiene el trabajo en el sector musical en las áreas de origen o residencia anterior. El tamaño del mercado, la gran demanda, la continuidad en el trabajo, la alta remuneración, todos estos factores hacen que las condiciones de trabajo para los músicos vallenatos costeños sean mejores en Bogotá que en cualquier otra ciudad o municipio del país.

No obstante, en estos procesos migratorios se puede evidenciar la importancia de las redes y el capital social como factores que facilitan el acto migratorio. En este punto, sobresale el papel de la familia, grupo e institución que no solo sirve de apoyo en las etapas de información y desplazamiento, sino también en aquellas relacionadas con el soporte y hospedaje inicial en la ciudad. De igual manera, la familia funciona como fuente proveedora de capital cultural, pues en el seno de esta institución estos intérpretes adquirieron las habilidades musicales con las que obtienen el trabajo y el sustento cotidiano en Bogotá.

Respecto a las preguntas que guiaron la investigación, se debe decir que la hipótesis central con la que se intenta responderlas se queda corta ante las evidencias encontradas. La hipótesis expone que el reconocimiento del vallenato como música nacional genera una estructura de oportunidades que motivan la migración y favorecen la inserción de los músicos costeños al trabajo en Bogotá. Sin embargo y como se mostró, esta afirmación está incompleta, pues tanto la formación y consolidación anterior de La Playa como sector

musical informal de la ciudad a partir de los grupos de mariachis, como la incidencia de la Ley Zanahoria, generaron y consolidaron una estructura de oportunidades atractiva para la migración y el trabajo como músico vallenato.

Esta estructura de oportunidades no solo motiva la migración, sino también atrae a otros músicos que inicialmente migran a Bogotá por otras razones. Los músicos costeños observan en La Playa un nicho económico que pueden ocupar y del que obtienen ventajas laborales con respecto a otros grupos étnicos dedicados a la prestación del mismo servicio. Esto tiene que ver con el capital cultural que estas personas ostentan y con una serie de límites y fronteras culturales relacionadas a lo que se espera de una agrupación vallenata, como también a lo que se vincula con la identidad vallenata.

De igual modo, al observar cómo se desarrollan las lógicas de trabajo como músico vallenato, particularmente aquellas relacionadas con el acceso, se pudo comprobar que estas guardan similitud con otras modalidades de trabajo en las que la exhibición corporal en el espacio urbano es relevante para comprender la inserción laboral, entre estas modalidades se destaca la prostitución. Asimismo, se describió otras lógicas como la funcionalidad de La Playa para superar algunos contratiempos propios del desarrollo del trabajo, la utilización de tarjetas de contacto como método para la adquisición de clientes y las relaciones económicas con el cliente y al interior de la agrupación.

En todo proceso de investigación, el investigador al resolver los interrogantes planteados, descubre otros que no puede responder inmediatamente, se salen de su objetivo, pero con el paso del tiempo estos nuevos interrogantes pueden convertirse en nuevas oportunidades, nuevos procesos de investigación. De esta monografía, emergieron varios

interrogantes, enmarcados en diferentes temáticas y en algunos casos con poblaciones distintas a la aquí estudiada.

Uno de los temas más interesantes surgidos del desarrollo de esta investigación, está vinculado con las relaciones que pueden existir entre la llegada de estos músicos desde el Caribe colombiano y la violencia paramilitar que se vivió en esta zona hacia finales de la década de los noventa. El recrudecimiento de la violencia paramilitar en mucho de los departamentos y pueblos del Caribe colombiano coincide temporalmente con el aumento del flujo migratorio de los músicos costeños a Bogotá. Una investigación que descubra las conexiones entre estos dos fenómenos sociales, que, si llega a ser el caso, muestre a la música como una vía de escape de la violencia, resultaría de un atractivo bastante fuerte.

Por otro lado, realizar una investigación sobre las agrupaciones vallenatas no pertenecientes a la región Caribe puede ser de gran ayuda para determinar hasta qué punto el vallenato está propagado en toda la nación. Aunque la expansión sonora del vallenato en el país se puede percibir a través de su aceptación y consumo en mercados conformados por población no perteneciente a la región Caribe; se puede tener una imagen más elocuente de esta si se observa que músicos y agrupaciones no costeñas tienen como proyecto de vida y actividad laboral la interpretación del vallenato.

De igual modo, abordar el trabajo e interpretación vallenata desde una perspectiva de género puede resultar de gran interés. En un sector laboral dominado por los hombres, con riesgos altos derivados de las altas horas de la prestación del servicio, y vinculado a la exhibición del cuerpo como uno de los métodos para la adquisición de clientes, la perspectiva de género puede referenciar y ahondar en las experiencias de mujeres que

trabajan en La Playa. Esto puede ser ampliado hacia las mujeres que trabajan en los grupos de mariachis.

Por último, se podría explotar las dinámicas y relaciones que tienen los músicos de La Playa con la ciudad. Además de la relación que tienen con el espacio de La Playa, estos músicos constantemente están recorriendo de punta a punta la capital del país, lo cual les permite conocer gran parte del territorio metropolitano. Estas cuestiones podrían ser interesantes para los estudios urbanos. Del mismo modo, los grupos nativos de vallenato, los grupos de mariachis, los tríos de cuerda, las ventajas y desventajas de trabajar en el sector, la necesidad de apoyo del gobierno y la inserción a nuevas plataformas de trabajo, entre otras cosas, pueden ser temas de estudio que enriquezcan el conocimiento y comprensión de La Playa y de los grupos y dinámicas que se despliegan en su interior.

Bibliografía.

Adepoju, Aderanti. "Linkages between internal and international migration: the african situation". *International Social Science Journal 50*, no. 157, (1998): 387-395.

Araujo de Molina, Consuelo. *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer Mundo, 1973.

Arjona, Ángeles., y Checa, Juan Carlos. "Economia Etnica. Teorias, conceptos y nuevos avances". *Revista Internacional de Sociología 64*, no. 45, (2006): 117-143.

Arjona, A., y Checa, J. "Las historias de vida como método de acercamiento a la realidad". *Gazeta de Antropología 14*, no 10, (1998).

Barbero, Jesús. "De la telenovela al vallenato. Memoria popular e imaginario de masa en Colombia". *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, no. 10, (1998): 60-68.

Barrios, Donaldo. El periplo del extranjero en la sabana. Tesis para optar por el grado de Maestro en Música, Universidad Incca de Colombia, 2014.

Barth, Fredrik. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México D.F: Fondo de cultura económica, 1976.

Becker, Howard S. "Historias de vida en sociología". En *Las Historias de Vida en Ciencias Sociales: Teoría y Técnica,* traducido por Jorge Balán, Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1974.

Bell Lemus, Gustavo. *Cartagena de Indias: de la Colonia a la República*. Bogotá: Fundación Simón y Lola Guberek, 1991.

Bermúdez, Egberto. "La música colombiana: pasado y presente". En *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano,* editado por Albert Recasens y Christian Spencer, 247-255. Madrid: SEACEX y Akal Ediciones, 2010.

Bermúdez, E. “Detrás de la música: el vallenato y sus ‘tradiciones canónicas’ escritas y mediáticas”. En *Cátedra Ernesto Restrepo Tirado, El Caribe en la nación colombiana*, editado por Alberto Abello Vives, 476-516. Bogotá: Museo Nacional de Colombia - Observatorio del Caribe Colombiano, 2010.

Bermúdez, E. “Por dentro y por fuera: El vallenato, su música y sus tradiciones escritas y canónicas”. En *Música Popular na América Latina. Pontos de escuta*, editado por Matrha Ulhoa y Ana María Ochoa, 214-245. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

Bermúdez, E. “¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica”. *Revista: Ensayos, Historia y Teoría del Arte 9*, no. 9, (2004): 9-62.

Bermúdez, E. “¿Qué es y qué no es vallenato?”. En *Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el Caribe colombiano*, editado por Hugues R. Sánchez y Leovedis Martínez. Valledupar: Unicesar, 2004.

Blanco Arboleda, Darío. “De melancólicos a rumberos… de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña”. *Boletín de Antropología 23*, no. 40, (2009): 102-128.

Bonacich, Edna. “A theory of middleman minorities”. *American Sociological Review*, nº 38, (1973): 583-594.

Bourdieu, Pierre. “The forms of capital”. En *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education,* editado por J. Richardson, 241-258. New York: Greenwood, 1986.

Bordieu, P. “Los tres estados del capital cultural”. *Revista Socológica,* no. 5 (1987): 11-17.

Burgess, Ernst. “Residential segregation in American Cities”. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, no. 140, (1928): 105-115.

Candela, Mariano. “Nación y música costeña. Algunas tensiones en el siglo XX”. *Revista Huellas*, no. 67 y 68, (2003): 12-17.

Candelier, Henri. *Riohacha y los indios guajiros*. Bogotá: Gobernación de la Guajira – Ecoe, 1994.

Castro Hernández, Rafael. *Colombia y México: Más cerca que distantes.* Bogotá: Editorial Claro de Luna, 2000.

Cepeda, Laura. “‘¿Fuga interregional de cerebros?’ El caso colombiano”. *Documentos de trabajo sobre economía regional,* no. 167, Centro de Estudios Económicos Regionales (CEER). Cartagena: Banco de la República, 2012.

Coleman, James. “Social capital in the creation of human capital”. *The American Journal of Sociology 94*, Supplement: Organizations and Institutions: Sociological and Economic Approaches to the Analysis of Social Structure, (1988): 95-120.

Contreras, Juan. “Carlos Vives and colombian vallenato music”. En *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*, editado por Steven Loza, 337-345. Los Ángeles: University of California, 2001.

Dammert Guardia, Manuel. 2007. La hora Zanahoria. *Boletin Ciudad Segura*, no. 14: 43-44

De Lima, Emirto. *La música en Colombia. Folklore colombiano*. Barranquilla: edición del autor, 1942.

Departamento Administritivo Nacional de Estadísticas. “Evidencia reciente del comportamiento de la migración interna en Colombia a partir de la Encuesta Continua de

Hogares". Dirección de Metodología y producción Estadistica. Bogotá: República de Colombia, 2003.

Departamento Administrativo Nacional de Estadísticas. "Encuesta de Consumo Cultural 2008". Colombia, DANE, 2008.

Departamento Administrativo Nacional de Estadística. Censo General 2005, Colombia, DANE, 2005.

Departamento Administrativo Nacional de Estadística. Censo General 1993, Colombia, DANE, 1993.

Departamento Administrativo Nacional de Estadística. Censo General 1973, Colombia, DANE, 1973.

Dubet, Francois. *Sociología de la experiencia*. Madrid: Editorial Complutense, 2010.

Durand, Jorge. "Origen es destino. Redes sociales, desarrollo histórico y escenarios contemporáneos". En *Migración México-Estados Unidos. Opciones de política*, coordinado por Roberto Tuirán, 247-262. Mexico: Univesidad de Guadalajara, 2000.

Fields, Gary. "Lifetime Migration in Colombia: Test of the Expected Income Hypothesis". *Population and Development Review 5,* no. 2, (1973): 247-265.

Flores, Francisco. "Representaciones del Caribe colombiano en el marco de los debates sobre la degeneración de las razas: Geografía, raza y nación a comienzos del siglo XX". *Revista Historia y Espacio*, no. 31, (2008).

Flórez, Carmen Elisa. *Las Transformaciones Sociodemográficas en Colombia durante el Siglo XX.* Bogotá: Banco de la República – Tercer Mundo Editores, 2000.

Galvis, Luis A. "Determinantes de la migración interdepartamental en Colombia, 1988-1993". En *Macroeconomía y regiones en Colombia*, editado por Adolfo Meisel, 256-286. Cartagena: Banco de la República, 2004.

Gilard, Jacques. "¿Crescencio o Don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el vallenato". *Revista Huellas*, no. 37, (1993): 28-34.

Gilard, J. "Vallenato: ¿Cuál tradición narrativa?". *Revista Huellas*, no. 19, (1987): 59-67.

Gincel, Anne; Ordoñez, Juan; Colmenares, Fabio; y Bernal, Diana. "Migraciones de los Kichwas-Otavalo en Bogotá". *Revista de Estudios Sociales*, no. 48, (2014): 43-56.

Gómez, Laureano. *Interrogantes sobre el progreso de Colombia.* Bogotá: Editorial Revista Colombiana, 1970.

González Henríquez, Adolfo. "La música del Caribe colombiano durante la guerra de Independencia y comienzos de la República". *Revista Critica*, no. 4, (1990): 85-112.

González León, María. "Estado del arte sobre los trabajos migratorios en Colombia". *Revista Análisis Internacional*, no. 2, (2010): 237-254.

Guataqui, Juan; y Silva, Carolina. "Insercion de la migración interna y el desplazamiento forzado en el mercado laboral urbano de Colombia". *Documentos de trabajo,* Facultad de Economía. Bogotá: Universidad del Rosario, 2007.

Granovetter, Mark. "The strength of weak ties". *American Journal of Sociology* 78, no 6, (1973): 1360-1380.

Gutiérrez, Tomas Darío. *Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas.* Bogotá: Plaza y Janés, 1992.

Hamilton, John. *Viajes por el interior de las provincias de Colombia.* Bogotá: Imprenta del Banco de la República, 1955.

Henao, Martha; Barrios, Adriana; Posada, Carlos; Valderrama, Fanny; y Vazquez, Diego. "Empleo y Capital en Colombia: Nuevas Estimaciones 1950-1952". En *Archivos de Macroeconomia*, Documento 015. Bogotá: Departamento Nacional de Planeación, 1993..

Hernández, Camilo. “Colombia: 50 años de ‘mera música’ mariachi”. *El Espectador,* 18 de febrero del 2009, sección Entretenimiento: Música.

Holton, Isaac F. *La Nueva Granada: veinte meses en los Andes*. Bogotá: Banco de la Republica, 1987.

Imilan, Walter Alejandro. “Restaurantes Peruanos en Chile: construcción de un paisaje de la inmigración”. *Revista de Estudios Sociales*, no. 48, (2014): 15-28.

IOM. *World Migration 2008*. Ginebra: International Organization for Migration, 2008.

King, Russell; y Skeldon, Ronald. “‘Mind the Gap’ Integrating approaches to internal and international migration”. Journal of Ethnic and Migration Studies 36, no.10, (2010): 1619-1646.

Lee, Everett. “A theory of migration”. *Demography* 3, no.1, (1966): 47-57.

Loza, Steven (Ed.). *Musical cultures of Latin America. Global effects, past and present*. Los Ángeles: University of California – Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, 2003.

Marsvati, Amir. *Qualitative Research in Sociology: An introduction.* Gran Bretaña: SAGE Publications, 2004.

Martine, George. “Volume, Characteristics and Consequences of Internal Migration in Colombia”. *Demography* 12, no. 2, (1975):193-208.

Martínez, Ciro. *Las migraciones internas en Colombia*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2006.

Martínez, C. “Las Migraciones Internas en Colombia: Análisis Territorial y Demográfico según los Censos de 1973 y 1993". Tesis de doctorado. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.

Massey, Douglas; Arango, Joaquin; Graeme, Hugo; Kouaouci, Ali; Pellegrino, Adela; y Taylor, Edward. "Theories of international migration: a review and appraisal". *Population and development review 19*, no 10, (1993): 431-466.

Massey, Douglas; Palloni, Alberto; Ceballos, Miguel; Espinosa, Kristin; y Spittel, Michael. "Social Capital and International Migration: A Test Using Information on Family Networks". *American Journal of Sociology 106*, no. 5, (2001): 1262-1298.

McGraw, Jason. "Purificar la nación: eugenesia, higiene y renovación moral-racial de la periferia del Caribe colombiano, 1900-1930". *Revista de Estudios Sociales*, no. 27, (2007): 62-75.

Melo, Jorge Orlando. "Las vicisitudes del modelo liberal (1850-1899)". En *Historia Económica de Colombia,* editado por José Antonio Ocampo, 135-194. Bogotá: Fedesarrollo y Siglo XXI editores, 1987.

Miñana Blasco, Carlos. "Los caminos del bambuco en el siglo XIX". *Revista A Contratiempo*, no. 9, (1997): 7-12.

Nieves Oviedo, Jorge. *De los sonidos del patio a la música mundo. Semiosis nómadas en el Caribe*. Bogotá: Convenio Andrés Bello - Observatorio del Caribe Colombiano, 2008.

Nieves Oviedo, J. "Estado de la investigación sobre música en el Caribe colombiano". En *Respirando el Caribe, Memorias del II encuentro de investigadores sobre el Caribe Colombiano* 2. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano, 2007.

Ochoa, Ana María. Tradición, Género y Nación en el Bambuco. *Revista A Contratiempo*, no. 9, (1997): 34-44.

Ordoñez, Juan. "¿Boots for my Sancho?: structural vulnerability among Latin American day labourers in Berkeley, California". *Culture, Health & Sexuality: An*

International Journal for Research, Intervention and Care 14, no. 6, (2012): 691-703.

Pardo, Mauricio (Ed.). *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2009.

Park, Robert Ezra. *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Trad. Emilio Martinez. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.

Pereira de Queiroz, Maria. "Relatos Orais: do indzíbel a dizível". En *Variações sobre a técnica do gravador no registro da informação viva.* São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

Portes, Alejandro. *Sociología económica de las migraciones internacionales*. Editado por Lorenzo Cachón Rodríguez. Barcelona: Anthropos CIDOB, 2012.

Portes, A; Gualda, Estrella; y Rumbaut, Rubén. *America Inmigrante*. Barcelona: Anthopos Editorial, 2010.

Portes, A. "Contemporary Immigration: Theoretical perspective on its determinants and modes of incorporation". *The international migration review 23*, no. 3, (1989): 606-630.

Posada, Consuelo. "Huellas de negritud en la música y los versos del Caribe colombiano". *Revista Estudios de Literatura Colombiana*, no. 32, (2013): 61-72.

Posada, C. "Canción vallenata: Entre la tradición y los intereses comerciales". *Revista Estudios de Literatura Colombiana*, no. 10, (2002): 69-79.

Posada, C. "Versos y fiestas en el Caribe colombiano". *Revista Aguaita,* no. 6, (2001): 64-72.

Posada, C. "Música y cultura. Señalamientos contra la Costa Caribe". *Estudios de Literatura Colombiana*, no. 3, (1998): 32-39.

Reclus, Eliseo. *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Colcultura, 1992.

Revista Semana. “Mockus desmonta la Ley Zanahoria”. *Revista Semana,* 8 de Julio de 2002, sección Nación: Noticias.

Rey, German. “Las vetas de la cultura”. En *Cuadernos de Nación: Culturas Simultaneas. Lecturas de la Encuesta Nacional de Cultura de Colombia 2002*, editado por Rafael Giraldo, 17-42. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2002.

Ribas, Natalia. *Una invitación a la sociología de las migraciones.* Barcelona: Edicions Bellaterra, 2004.

Romero, Julio. “El éxito económico de los costeños en Bogotá: migración interna y capital humano”. *Documentos de trabajo sobre economía regional,* no. 129, Centro de Estudios Económicos Regionales (CEER). Cartagena: Banco de la República, 2010.

Runge, Andrés; y Muñoz, Diego. “El evolucionismo social, los problemas de la raza y la evolución en Colombia, primera mitad del siglo XX: el cuerpo en las estrategias eugenésicas de línea dura y de línea blanda”. *Revista Iberoamericana de Educación*, no. 39, (2005): 127-168.

Samper, Adlai S. “El vallenato en tiempo de difusión”. *Revista Huellas*, no. 67, (2003): 55-64.

Sánchez Mejía, Hugues. “De bundes, cumbiambas y merengues vallenatos: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970”. En *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, editado por Mauricio Pardo. Bogotá: Universidad del Rosario, 2009.

Sánchez Mejía, Hugues; y Santos, Adriana. “Identidad, nación y música regional: entre la divulgación y la nacionalidad: el caso de Antonio Brugés Carmona”. *Revista Aguaita*, no. 9, (2003): 61-69.

Secretaria Distrital de Cultura, Recreación y Deporte. *Localidad de Chapinero: Ficha*

Básica. Bogotá: Secretaria de Cultura y Deporte, 2008.

Shultz, Paul. "Rural-Urban Migration in Colombia". *The Review of Economics and Statistics 53*, no. 2, (1971):157-163.

Silva, Carolina; y González, Patricia. "Un análisis espacial de las migraciones internas en Colombia (2000-2005)". *Revista Facultad de Ciencias Económicas: Investigación y Reflexión 17,* no. 1, (2009): 123-143.

Solano, Jairo. "La influencia del arquetipo jazz band y la guaracha en la evolución de la música popular del Caribe Colombiano". *Revista Huellas*, no. 67 y 68, (2003): 46-54.

The Center for Child Rights and Corporate Social Responsibility (CCR-CSR). *They are also parents: a study of migrant workers with Left-behind Children in China*. Beijing: Embassy of Sweden in China, 2013.

Urueta, José., y Piñeres, Eduardo. "Vida Social, Distracciones, Festividades". En *Cartagena y sus cercanías.* Cartagena: Tip. Mogollón, 1912.

Veras, Eliane. "Historia de Vida: ¿un método para las ciencias sociales?. *Cinta de Moebío, Revista de Epistemología de Ciencias Sociales*, no. 39, (2010): 142-152.

Vergara, José María. "Poesía popula-Carácter nacional-Conclusión". En *Musicología en Colombia: una introducción*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2001.

Wade, Peter. "Nacionalismo musical en un contexto transnacional: la música popular costeña en Colombia". En *Colombia y el Caribe, XIII Congreso de Colombianistas*, coordinado por Zoila Sotormayor, 191-201. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2003.

Wade, Peter. *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación - Plan Caribe, 2002.

Wade, Peter. “Music, Blackness, and National Identity. Three Moments in Colombian History”. *Popular Music 17*, no. 1, (1998): 1-19.

Waldinger, Roger. “The ethnic enclave debate revisited”. *International Journal of Urban and Regional Research*, no. 3, (1993): 444-452.

Waldinger, R. "Opportunities, Group Characteristics, and Strategies". En *Ethnic entrepreneurs: Immigrant business in industrial societies,* editado por John Stanfield, 13-48. California: Sage Publications, 1990.

Waldinger, Roger. “The making of an immigrant niche”. *International Migration Review*, no. 1, (1985): 1-30.

Waldinger, Roger. “Changing leaders and musical chairs: ethnicity and opportunity in post- industrial New York”. *Politics and Society* 15, (1986): 369-401.